

حوارات لعصر جديد

1



من الريشة إلى اللابتوب

الفن والفكر الجمالي



د. عفيف بهنسي   د. محمد بن حمودة







دار الفكر
آفاق معرفة متجددة
www.fikr.com

FROM THE BRUSH AND FEATHER TO THE LAPTOP
AESTHETIC ART AND THOUGHT

Min al-Rīshah ilá al-Laptop
Al-Fann wa-al-Fikr al-Jamālī

by: Dr. 'Afif Bahnasī & Dr. Muḥammad Ibn Ḥammūdah

ما أسباب ارتباط الفن التشكيلي العربي بأصول الفن الغربي ومدارسه الحديثة من الكلاسيكية والرومانسية والتجريدية والرمزية حتى السوريالية.. إلخ.

هل كان للمستشرقين الأوربيين الذين وفدوا إلى البلاد العربية تأثير في استقطاب اهتمام الفنانين العرب؟

إلى أي مدى استعمل الخطاطون والرسامون والمزخرفون والمعماريون العرب العلوم في فنهم؟

كيف كان تأثير فكر الحداثة في الفن الغربي عموماً وفي الفن الشرقي العربي خصوصاً؟

لماذا نشأت دعوات الرجوع للأصالة، والتمسك بالهوية، والحفاظ على الثقافة الفنية القومية؛ في مواجهة دعوات التحديث والتغريب؟

إلى أي مدى تأثر الفن المعاصر بالتقنيات الحاسوبية المعاصرة، وما بعد الحداثة؟!

وهل حسنت هذه التقنيات من الفنون البصرية، وجمّلتها، وجعلتها أكثر ثراءً؟







Design | Behzad Ali Issa

د. عفيف بهنسي

- ولد في مدينة دمشق سنة 1928م.
- دكتوراه دولة في تاريخ الفن من جامعة السوربون- فرنسا.
- عمل مديراً للفنون الجميلة، ومديراً عاماً للآثار والمتاحف.
- أستاذ تاريخ الفن والعمارة في جامعة دمشق وعدة جامعات عالمية وعربية.
- نال عدة أوسمة وميداليات تقديراً لأعماله ومساهماته العلمية.
- نشر أبحاثاً في الصحف والمجلات السورية والعربية والعالمية.
- جاوزت مؤلفاته الخمسين مؤلفاً منها:

● دراسات نظرية في الفن العربي - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة.

● جمالية الفن العربي - سلسلة عالم المعرفة (14) الكويت.

● الفن الحديث في البلاد العربية - اليونيسكو دار الجنوب للنشر تونس.

● الفن والاستشراق - دار الرائد العربي - بيروت.

● الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه - دار الفكر دمشق.

● الخط العربي- دار الفكر دمشق.

● معجم العمارة: عربي- فرنسي. لبنان - بيروت.

● من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن - القاهرة.

● موسوعة العمارة الإسلامية - الرباط 1998م.

● تاريخ دمشق العمراني - دمشق 1998م.

بعض من هذه الكتب ترجم إلى لغات أجنبية.

د.محمد بن حمودة

- مولود في القيروان سنة 1958م.
- دكتوراه من السوربون، باريس الأولى سنة 1994م.
- حصل على الجائزة الثانية في مسابقة الشارقة للنقد التشكيلي.
- عضو هيئة مهرجان الفنون التشكيلية بالمحرس - تونس.

مؤلفاته:

● الريادية الفرنسية في تونس: توطين العمود الأكاديمي.

● التشكيل العربي المعاصر على محوري المزامنة والمعاصرة.

● الأنثروبولوجيا البنيوية وحق الاختلاف من خلال أعمال كلود ليفي ستراوس 1987

● الغنائية والامتداد الجمالي في شعر أحمد فؤاد نجم.

● أثر الثورة الفرنسية في فكر النهضة، بالاشتراك مع صادق جلال العظم ومصطفى التواتي.

● قضايا الاستاطيقا من خلال النصوص - 2000م.

● اللزوم الاستاطيقي بالفرنسية - 2002م.

● ابن خلدون والصناعات والمهن - 2006م.

بسم الله الرحمن الرحيم

من الريشة إلى (اللابتوب)

الفن والفكر الجمالي

من الريشة إلى (اللابتوب) - الفن والفكر الجمالي / عفيف بهنسي ، محمد بن حمودة. - دمشق: دار الفكر، ٢٠١٢.- ٤٢٢ص؛ ٢٠سم.

ISBN:978-9933-10-371-2

١- ٧٠١ ب هـ ن ف ٢- العنوان ٣- بهنسي
٤- بن حمودة

مكتبة الأسد

حوارات لقرن جديد

من الريشة إلى (اللابتوب)

الفن والفكر الجمالي

الدكتور عفيف بهنسي

الدكتور محمد بن حمودة





كلمة سواء

2013 = 1434

دار الفكر - دمشق
☎ ٣٠٠١ ١١ ٠٠٩٦٣

دار الفكر المعاصر - بيروت
☎ ٨٦٠٧٣٩ ١ ٠٠٩٦١

http:/www.fikr.com - e-mail:fikr@fikr.net

حوارات لقرن جديد

من الريشة إلى (اللابتوب)

الفن والفكر الجمالي

د. عفيف بهنسي / د. محمد بن حمودة

الرقم الاصطلاحي: ٢٣٧٨,٠٣١

الرقم الدولي: ISBN:978-9933-10-371-2

الرقم الموضوعي: ٧٠١ (فلسفة الفن)

٤٢٤ ص، ١٤ × ٢٠ سم

الطبعة الأولى: ١٤٣٤هـ = ٢٠١٣م

المحتوى

الفن والفكر الجمالي العربي

د. عفيف بهنسي

الفن العربي المعاصر والتشابه المحرج

د. محمد بن حمودة

❀ ❀ ❀

حوارات لقرن جديد

تحاول هذه السلسلة وهي تتناول القضايا الهامة الراهنة تأسيسَ أرضية معرفية لحوار علمي أوضحَ منهجاً، وتواصلٍ ثقافي أكبرَ فائدةً، يُخرج الفكر من الصراع إلى التمازج، ويُنضج الخلاف، ليغدو اختلافاً يرفد الفكر بالتنوُّع والرؤى المتكاملة.

كما تهدف السلسلة إلى كسر الحواجز بين التيارات الفكرية المتعددة، وإلغاء احتكارات المعرفة، وتعويد العقل العربي على الحوار وقبول الآخر، والاستماع لوجهة نظره، ومناقشته فيها، واستيلاد أفكار جديدة تنشط الحركة الثقافية وتنمي الإبداع.

تتكون كل حلقة في السلسلة من رأيين لكاتبين ينتميان إلى تيارين متباينين، يكتب كل منهما بحثه مستقلاً عن الآخر، ثم يُعطى كل من البحثين للآخر ليعقب عليه. ثم تُنشر إسهاماتهما في كتاب واحد، ليشكل حلقة من سلسلة هذه الحوارات في مطالع هذا القرن الجديد.

الفن
والفكر الجمالي العربي

د. عفيف بهنسي

الفصل الأول
الصورة والفكر

١- الصورة بوصفها حاملة الأفكار

ما زالت الصورة الفنية حاملة للفكر وسبيلاً للمعرفة الموضوعية والمستسرة الغامضة، عن طريق ما تقدمه من رمز ودلالات. لقد حلت الصورة محل الفكر الذي قسم العالم إلى إثنيات وقوميات، وأصبحت الصورة لغة عالمية تحمل الفكر المقروء على اختلاف الألسنة والأعراق. وتحمل - بالإضافة إلى دلالاتها - جمالية مبتكرة ليست منسوخة عن جمالية الواقع والطبيعة.

لتحقيق وظيفة الصورة بوصفها ناقلة للفكر، لابد من توسيع نطاق المتلقين في المكان والزمان،كي يدخل فن الصورة إلى ذائقة أكبر قطاع ممكن من المتلقين، ويجب أن يستمر مع أكبر عدد ممكن من الأجيال المقبلة. ولهذا كان لا بد من تجاوز العمل الفني المخصص للأفراد؛ بإنشاء العمل الفني المخصص للجماهير، كالنصب في الشوارع،

واللوحات الجدارية على المنشآت المعمارية، والمسرح الجوال في الشوارع والأرياف، والموسيقى الرفيعة تبث من خلال المكبرات الموزعة في جميع أنحاء البلاد؛ ذلك لأن الفن يتحمل مسؤولية كبرى في المحافظة على توتر الروح القومية، لتقوي التحامها بالقضايا العامة، كما يدعم النزوع نحو البناء والتقدم.

٢- الطبيعة والفكر الجمالي

ميّز علم الجمال بين جمال الطبيعة وجمال الفن، ولكن الجمال الفني إما أن يكون شافاً للطبيعة والواقع، أي مرئياً، وإما أن يكون متجاوزاً الطبيعة والواقع والإنسان، عندها يكون غير قابل للرؤية المعيارية محدداً بالرؤية المخيالية.

وحاصل هذا، أن عدم قابلية العمل الفني لاعتماد الطبيعة لا تجعل كينونته عدمية بل يحتفظ بكينونته الجمالية، وبالمقابل إذا كان الفن تعبيراً عن اللامرئي أو غير القابل للرؤية فإنه يتمسك برموز الوجود عن طريق عناوين الابتكار التقني، أو الإبداع الأسلوبي، أو عن طريق احترام التأويل النقدي، ولكنه يبقى متمسكاً بالفكر الذي يرضي الذائقة الروحانية، متكئاً على الفكر الافتراضي.

وتبدو الذائقة الروحانية في الشرق من خلال علاقة الإنسان بالكون والطبيعة بحدس مخيالي. وفي المذاهب الصوفية الإسلامية العربية والفارسية يتجلى الحدس ليس بوصفه آلة إبداعية وحسب، بل هو آلة للتواصل مع الآثار الإلهية التي يتمثل الكون صورة عنها. حكاية هذا التواصل الصوفي تصل بنا إلى جعل الإنسان الفنان أكثر مقدرة على السيطرة على الطبيعة، وعلى التحكم في اختيار أجمل وأجلّ ما فيها، حسب رؤية وجدانية.

٣- عناصر العمل الفني؛ المؤلف والنص والمتلقي

مضى عصر النهضة حيث كان النص سلعة مستقلة تنتج في محترفات ويشارك فيها فنانون ومعماريون ونحاتون وخياطون وصياغ. ولولا كتاب فاساري لما استطعنا التعرف على ذات الفنان في عصر النهضة، ثم جاءت جماعة النهجيين (Manieristes) لتقدم أعمالاً تنتمي إلى مؤلفها كالكارفاجوزية.

على اختلاف هوية النص الفني، يبقى النص وحده مثاب المؤلف والناقد، وموضع التقاء الإبداع والتذوق، التقاءً متوازناً بعيداً عن الخلل.

وازداد حضور المؤلف في بناء العمل الفني دون المؤلف

في العمل التطبيقي والاستعمالي، وأصبح الطريق مفتوحاً لرفع العمل الفني من مرتبة السلعة إلى مرتبة التحفة، أي رفعه من مرتبة الوظيفة والمنفعة إلى مرتبة المتعة والذواق الثقافي. وعلى الرغم من حضور المؤلف، إلا أن أزمة الفن الحديث لم تجد حلاً لها بسبب تخلي المؤلف عن مسؤوليته، أو بسبب عدم احترامه للنص والتزامه به. وتتنافى المسؤولية عندما يكون للمصادفة حق في إنشاء النص، أو عندما يترك لغير المتوقع الفرصة الأولى لبناء النص. والتخلي عن المسؤولية يعني عدم الإيمان بحضور ذات المؤلف.

٤- قراءة الفكر الآخر

يفرض علم الأقوام (الأنثروبولوجيا) فروقاً بين الثقافات، ويقرر أن تاريخ الثقافة، تاريخ خاص بكل أمة وليس تاريخاً مشتركاً يمكن أن يكون موضوعاً للحديث عن نهايته أو عن نهاية العالم. وصراع الحضارات الذي يتحدث عنه هنتنغتون يؤكد تعدد التواريخ، مما يتناقض مع مقولة فوكوياما عن نهاية التاريخ الإنساني العام، بل تنحصر هذه النهاية - على افتراض صحتها - بالتاريخ الأوربي أو الغربي وحده. ويؤكد ذلك ما ذهب إليه هيدغر وتلميذه دريدا من أن الغرب يواجه الآخر المستقل عنه والذي يعلن عن نفسه بهزة جذرية.

لم تكن واحدة آلية الالتقاء بين عناصر الفن التشكيلي؛ الإبداع والنص والمتلقي، بل لم تكن واضحة في الفنون الأخرى، فنون شعوب الشرق الأقصى والمكسيك وفنون إفريقية والفنون الإسلامية، هذه الفنون التي قدمها المستشرقون بمفهوم جمالي مختلف عن المفهوم الجمالي الأصيل في كل حضارة من هذه الحضارات، مما جعل قراءتها قاصرة عن فهم مصادرها الجمالية الموروثة عن تقاليد راسخة في ضمير تلك الأمم والشعوب. وبات التراث الفني مقروءاً بلغة غريبة هجينة، ومحالاً في قراءته على مفهوم الفن الحديث الطارئ مع الثقافة المستوردة.

ولا بد إذن من قراءة كل ثقافة قراءة محايدة موضوعية تساعد على اكتشاف انتصاراتها وضلالاتها، وسنرى أن ما يقال عن نهاية التاريخ وعن العدم والانفصال، إنما يخص حضارةً ما بذاتها، لعلها استنفدت طاقاتها الحيوية الإنسانية فرفضت الفكر والوجود والإله، وأوسعت لولادة وجود جديد هجين احتفلت بمقدمه كمنتصر على الوجود البالي وعلى الحقيقة الوهم بنظرهم، متناقضة مع علم الأقوام عند باتاي الذي يرى بإنصاف «أن علم الأقوام هو العلم الأكثر اعترافاً بحق الأمم بوجود تاريخي مستقل ومحترم».

الفصل الثاني
الفكر النقدي

١- توصيف الفكر النقدي

بدأ الفكر النقدي علماً جمالياً في كتاب (الإستطيقا) الذي وضعه بومغارتن (Baumgarten) ١٨٥٠م. ويتصور هيغل قارئ العمل الفني فيلسوفاً يبحث عن معنى العمل الفني. ولكن كانط (Kant) في كتابه «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠م) أثار مسألة الحكم الجمالي والحقيقة الكلية عند الكلام على الفكر النقدي. واختلف الفلاسفة في توصيف الفكر النقدي وعلاقته بالأدب والعلم والطبيعة والحياة الاجتماعية والعوامل النفسية، ولم يخرج واحد منهم في بحثه عن خيمة الفلسفة وعلم الجمال، وهذا ما جعل قراءة العمل الفني، أو ما يسمى بالنقد الفني، مختلفة متعددة الوجوه والمقاصد، فكانت آلية قراءة العمل عند برغسون (Bergson) تقوم على الحدس (Intuition). وكان الهدف من النقد الفني عند ديوي (Dewey) الكشف عن الخبرة، وكانت

عند هيدغر (Heidegger) تقوم على الدراسة الظواهرية (الفينومونولوجية).ويرى سوريو (Souriau) أن النقد الفني هو علم يبحث في معرفة أشكال الأشياء وعالم الصور.

واقتحم الفكر النقدي عدد كبير من الأدباء والنقاد، مثل بول فاليري (P. Valéry) وأندره مالرو (A. Malraux) وسارتر (P. Sarter) وألبير كامو (A. Camu). وانتقلت هذه القراءة إلى مجال الدراسات اللسانية السيمانتية عند دوسوسور (De Saussure).

٢- أدوار الفكر النقدي

تخضع قراءة العمل الفني إلى دربة ودراسة وإلى موقف إزاء العمل الفني، ونسمي هذه القراءة (النقد الفني)، والناقد الفني متذوق في أعلى درجات نمو الرؤية الفنية، لأن ثقافته في فلسفة الفن وفي تاريخه وتقنياته تصل إلى حد الاختصاص، أما المتذوق العادي فليس عليه أن يكون اختصاصياً، بل قارئاً للعمل الفني، يعتمد في قراءته على ثقافة وممارسة في الاطلاع على الأعمال الفنية.

وإذا كان الإبداع الفني يقوم على الحدس، أي على العقل والعاطفة، فإن النقد يقوم على الحدس أيضاً عندما يمارس أدواره في تحديد المستوى الفني للفنان. وأول هذه الأدوار

الدور التصنيفي الذي يقارن فيه العمل الفني بغيره، والمدرسة الفنية بغيرها. الدور الثاني هو دور تاريخي؛ إذ يحدد العلاقة القائمة بين عمل اليوم وعمل الأمس، وبين الأساليب المعاصرة والأساليب التي تتالت عبر تاريخ الفن والحضارة. والدور الثالث إرشادي، وكثيراً ما كان للناقد أثر في تكوين الفنان كما له دور في تكوين الرؤية النقدية عند الجمهور.

وبصورة عامة، فإن الناقد يقوم بدور تقييمي عندما يحدد مشروعية العمل ومستواه الفني، أهو فن أم لا؟ أهو فن جاد أم فن هابط؟

٣- أهداف الفكر النقدي

تقدم النقد الفني فأصبح قراءة مركبة تعتمد على الفكر والخيال وعلى الثقافة والمعرفة، ثم على الموقف الخاص والظرف الاجتماعي والسياسي. وليس سهلاً الاعتماد على واحد من هذه الآليات فقط لتسمية قراءة النص الفني قراءة نقدية. والنقد الفني لا يعتمد في دراسة الواقعة الجمالية على الذائقة والمشاعر واللذة فقط، وهي حالات ذاتية، بل لا بد أن يعتمد أيضاً على حكم موضوعي لتحديد القيمة الجمالية كما يرى شارل لالو (Ch. Lalo)؛ إذ إن تذوق عمل فني هو إدراك لقيمته في حياة الإنسان، فالأعمال الفنية الواقعية أو

غير الواقعية، ليست هامة لنقلها ما هو مألوف، ولكن بوصفها أشياء تختلف عن الواقع المألوف، وتقدم لنا عالماً جديداً من الصور المختلفة التي تجدد معرفتنا بالأشياء حتى ولو كانت صورتها الأولى، طبيعة أو وجوهاً أو أشياء صامتة، هي موضوع العمل الفني.

ويقدم النقد الفني مفهوماً جديداً للنص الفني، لم يكن الفنان قد قصده أو توقع الوصول إليه، إن مهمة الناقد أن يكتشف في النص الفني ما هو ممكن فيما وراء هذا النص، أن يكتشف العام الجماعي في الخاص الفردي. وإذا كان الجمال يحدد بلاغة النص فإن (برغسون) يرى أن العمل الفني يتصف بالجمال عندما يكون عامراً بالإيحاء.

ويعتمد الناقد الفني في كشفه على ثقافة معرفية فلسفية وعلمية وتاريخية، وعلى حدوسه التي تعادل حدوس الفنان في عملية إبداعه الفني. وللناقد دور في تصنيف العمل الفني وفي تحديد تطوره وتداخله مع الفنون والطرز والمبدعين الآخرين، ولكنه لا يستطيع أن يتصدى لذاتية المصور وحريته الإبداعية، فليس عمله معيارياً وليس إرشادياً، ولكنه معني بتأويل مضمونه دون محاولة سجن العمل الفني في إطار معايير تختلق عناصره، ولكنه قادر على مقارنة النص بغيره من النصوص لتوضيح أوجه الاختلاف والمشاركة.

٤- النقد الفني والإبداع الفكري

أصبحت قراءة النص التشكيلي تعادل بأهميتها في الجمالية الحديثة أهمية الإبداع. فالنص التشكيلي نظام من الإشارات التي تبدو مطلقة في الرقش والتجريد الحديث، وأصبح على القارئ والنقاد اختراق ظواهرية الإشارة إلى البنية الباطنية للنص التشكيلي، والذي يقوم على نظام من الإشارات التي تعبر عن الجمال، ولأن هدف هذا النص الوصول إلى القارئ المتذوق أو الناقد، لنقده وتقييمه، يتجلى هذا القارئ منتجاً للنص وليس مجرد قارئ له، فالنص الفني معبأ بشيفرات هي أشبه بالخلايا المتوالدة في الجسم الإنساني، واكتشاف هذه الشيفرات يساعد على تعددية القراءات حسب تعددية التآويل والرمز الخاص بالنص التشكيلي، سواء أكان واقعياً أو مجرداً.

وعندما نصل إلى حدود القراءة النقدية الممتازة، تنعكس قراءة النص التشكيلي لتصبح كتابة إبداعية، وكثيراً ما كان النقد أكثر بلاغة من النصوص ذاتها وبخاصة في قراءة الإبداع التشكيلي الحديث.

ومع أن الإبداع النقدي انحاز إلى البلاغة الأدبية أو إلى استخدام المصطلحات الموسيقية أو الفلسفية المتكررة، أو اعتمد على المواقف الصوفية، فإنه لم يؤسس لقراءة نقدية إستطيقية.

إن أبرز الكتب النقدية التي اعتُمدت رسمياً هي سلسلة الكتب التي خصصت لدراسة الحركات الفنية في كل قطر عربي، والتي صدرت عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (أليكسو). وفي هذه السلسلة نستطيع أن نبحث عن جواب للأسئلة التي طرحت نفسها، في ظروف ضم قراءة النص إلى تأليفه في عملية بنائه النقدي الفني.

إن مراجعة شاملة لمؤلفات المنظمة العربية توضح أن القراءة النقدية كانت غالباً تاريخية وصفية. ولكن شاكر حسن يعتمد أحياناً على مقدرته الجمالية في تحليل لوحة رافع الناصري (رباعية تل الزعتر). فيرى أنه ليس في مجال تفسير الشكل بواسطة المضمون «بل نحن على الضد من ذلك، تفسير المضمون من خلال الشكل... فنحن نقرأ في هذه اللوحة غير ما نرى، ونحن نرى غير ما نحس». وفي هذا القول معارضة للتحليل السيميائي الذي يفسر الشكل أي البنية الظاهرية من خلال المضمون أي البنية الباطنية، معتمداً على الشيفرات الحية في هذه البيئة، ولقد أثير هذا الإشكال في أبحاث البعد الواحد.

ولا ينسى أدونيس ما قرأه جيداً عن السيميائية، فيعرّف اللوحة أنها طيف- جسم- مكان يتلاقى فيه المرئي واللامرئي.

وقد يساعد المؤلف أي الفنان، على قراءة نصوصه، عندما يحاور الناقد فيكشف عن أسراره الذاتية في بناء نصوصه.

ومع أنه من الصعب قراءة نصوص فاروق حسني التجريدية، فإن طلال معلا يعلن عن صعوبة استعارة التخيل السيميولوجي في قراءة أعمال فاروق التي تنفك من كل القيود، «إن الرسم عند فاروق حسني حيّز حرية واسع يمكنه أن يلعب ويلهو به متحرراً من طغيان الشكل والمعنى، متخلصاً من كل قواعد اللعب المعهودة؛ الشكل والذاكرة والمعنى والإيديولوجيا وسلطة الدلالات».

لم ترتبط هذه القراءات بشريط واحد يجمعها تحت عنوان يؤسس لقراءة إستيتيكية، ولكنها قراءة بلاغية تشكل بحد ذاتها إبداعاً. وليس غريباً هذا الاتجاه عن الدراسات النقدية التي قدمها الجاحظ والتوحيدي والتي سكبت بقالب أدبي رفيع، فاختلطت صفة الناقد بالأديب، دون أن يكون هذا التداخل على حساب النص التشكيلي الذي يسعى دائماً إلى قارئه الجمالي، وليس إلى قارئه الأدبي، مستنجداً بتأويلاته، ومع ذلك لا بد من تقدير النزعات النقدية الجديدة التي تجاوزت بمسافات واسعة أساليب النقد الصحفي التي لم تخرج عن دورها الإعلامي.

أخيراً؛ إذا تأخرت قراءة النص الفني العربي عن قراءة بنيوية أو سيميولوجية، فإن قراءة بابا دوبولو الجمالية في نطاق المنمنمات، وقراءة أوليغ غرابار في نطاق الرقش، وقراءة مورتغارت في نطاق الخط، قد غطت نقصاً فادحاً في قراءة هذه النصوص، لا بد من متابعتها والتوسع فيها بحثاً عن بنيوية هذه النصوص.

الفصل الثالث
الفكر الفلسفي

١- بين الفلسفة والفكر الفني

ثمة علاقة عضوية بين الفلسفة والفكر الفني، إذ يبحثان كلاهما في تحديد القيم الجمالية في النص الفني، ويعملان معاً لإبداع المفاهيم.

ومنذ أفلاطون وأرسطو، يشكل موضوع الجمال حيّزاً هاماً من الفلسفة بدا على يد بومغارتن (Boumgarten) فلسفة مستقلة، وأصبح الجمال وحده إلى جانب علم الأخلاق وعلم المنطق، علماً جديداً أطلق عليه اسم الإستطيقا (Esthetics).

على أن الفلسفة ما زالت قاعدة لوضع الحدود الكلية لمفهوم الجمال، واستمد علم الجمال منطلقاته من هذه القاعدة، ولكنه أفرز علماً فرعياً هو النقد الفني، علم يهتم بدراسة التفاصيل الجزئية في النص الفني، سعياً لتكوين رؤية

جمالية تشكيلية أو حركية أو صوتية، مستنداً في تحليله وقراءته إلى الحدود الكلية التي وضعتها الفلسفة لفاعلية الإبداع والتذوق. ولكن علم الجمال بعد تكوّنه وتطوره أصبح المهاد الأساسي، عليه يبسط الناقد قراءته التحليلية ثم أداءه التركيبي الذي يحدد القيم الجمالية الكامنة في النص المبدع.

ومن جهة أخرى ما زالت العلاقة العضوية بين الفلسفة والفكر الفني أساساً في دعم الإنتاج الفني، وتثبيت دوره في بناء النهضة الفنية الأوربية التي تنامت منذ القرن الخامس عشر وحتى اليوم، تملأ صفحات تاريخ الفن العام المعتَمد في كل الجامعات والأكاديميات.

وما زال هدف فلسفة الفن مشتركاً مع هدف النقد الفني في تحديد القيم الجمالية الكامنة في نصوص الفن، بدءاً من فن عصر النهضة إلى الباروك فالرومانتية، وحتى الانطباعية وما تلاها من أساليب الفن التي قدمها الطلائعيون (Les avants guards).

٢ - الفكر الفني أو الإستطيقا

إن وقوفنا للحديث عن فلسفة الفن أو علم الجمال اقتضاه اعتقادنا بأن الفكر الفني هو الخطاب المباشر الذي يمهد لقيام إستطيقا خاصة، لأن المتلقي، سواء كان إنساناً

فطرياً أو ناقداً مختصاً، يبقى موئل العمل الفني، فالفنان المبدع يقدم عمله إلى المتلقي دون أن يفرض عليه معايير معينة أو مفهوماً معيناً، والناقد الفني كما هو معروف هو الذي حدد جميع عناوين الاتجاهات الفنية وسعى إلى توصيف خصائصها بعيداً عن تدخل الفنان، حتى ولو أراد هذا الفنان الإسهام في هذا التوصيف كما فعل كاندينسكي في كتابه (الروحي في الفن) أو موندريان في نظريته عن (التشكيلية المحدثة).

٣- نحو إستطيقا جديدة

أدى انقطاع الفن عن تاريخه إلى غياب الإستطيقا التي امتد تاريخها مع امتداد عصور الفن ومراحله، ثم توقفت عن الظهور منذ القرن العشرين لعجزها عن وضع الحداثة في إطار علمي مدرسي أو إيديولوجي.

لقد اكتفى الفلاسفة المعاصرون للحداثة بالبحث عن طريقة لقراءة النص الفني، ولكن هذه الطريقة سواء أكانت بنيوية أو كانت تفكيكية، لم تقدم أسساً لإستطيقا جديدة، وبقيت المعارض الإثنينية (البينالي) وحدها تقدم تأويلات وإرهاصات وعناوين، مثل (ما بعد الحداثة، POSTMODERNISM، وعبر الطلائعية TRANS-AVANT-GUARD). وأصبحت

مقدمات كتيبات بينالي فينيسيا التي يكتبها النقاد تنظيراً لتطرفات المشاركين، وترسيماً لمدارس جديدة تحمل تسميات مبتكرة.

تبدأ مهمة النقد الفني من حيث هو إستطيقا أو فكر جمالي، وليس من حيث هو تعليق حكمي. والإستطيقا هي الطريقة لإنقاذ الفن من الإلحادية، أي عدم الاعتراف بكينونته، ولإنقاذ الفن من العبث والعدم. ولاسترجاع دوره الإنساني كان لا بد من العودة إلى الجذور بعيداً عن أوبئة العصر الحديث.

ومن المؤسف أن الفن الحداثي ما زال بعيداً عن الإطار الحيوي الإنساني يتخبط فهمه في متاهات وتناقضات النقد الحديث، مما جعل القارئ مشدوداً إلى حبال القلق والرعب.

كان على الإستطيقا التقليدية أن تنظر إلى بيئة العمل من خلال عناصره الثلاثة، المؤلف والنص والمتلقي، وأن تحلل هذه العناصر من خلال النفس أو من خلال المجتمع. وكان البحث في الجمال بحثاً في الفرح بعيداً عن القلق والهم، ولم يكن من شأن الإستطيقا أن تلغي عنصراً واحداً من عناصر العمل الفني، بسبب أن غياب واحد من هذه العناصر يعني غياباً للعمل الفني المؤلف من كلمات وجمل، أي من

لغة جمالية ليست هي لغة الواقع، ولكنها لغة إنسانية تقوم على موقف وقيمة وقصد، حتى ولو كانت أسطورة أو كانت تخييلاً (فانتازيا)، فهي مسؤولة عن حماية الصنعة الفنية الإنسانية التي تخضع الموت للحياة وليس العكس.

وإذا لم تكن لغة الفن لغة الواقع، فهي ليست لغة المثال أيضاً، بل هي مجرد لغة تخيّلية تسعى إلى الربط بين المؤلف كذات وبين القارئ، ربطاً جمالياً منزهاً عن المنفعة المادية. هي لغة تنظم العلاقة بين الإبداع والإدراك وبين الحلم والواقع، ولذلك قيل إن هذه اللغة حدسية، يفسرها قول شيللي: «فلنحلم بكل شيء ثم نسمِّه واقعاً».

ومن نافلة القول إن دور الإستطيقا ليس دوراً ترميمياً أو يوثوبياً، بل هو دور بنائي. الإستطيقا الجديدة تعتمد على التعددية التاريخية، التعددية بحسب الثقافات، والتعددية بحسب أحقاب التاريخ. فالتاريخ لن ينتهي إلا بانتهاء الإنسان، ولكن نوع العلاقة بالتاريخ هي التي تتوالى ديالكتيكياً، فالتاريخ لا يعني الماضي، بل يعني آنات الزمن. وإذا كان الإنسان كائناً تاريخياً، فإن ثمة تواصلاً ذاتياً يتجاوز الذات الطبيعية، يشكل شبكة الذوات المتواصلة حسب تعبير هابرماس. على أن انقطاع الحداثة عن التاريخ كان سبب غياب الإستطيقا كما يقول الرومانسيون.

٤- الجمال والكمال في الفكر العربي

توسع المفكرون العرب والمسلمون عند الحديث عن الجمال الفني في التركيز على صفة الكمال. فقال السهروردي: «إن جمال الشيء هو حصول كماله اللائق به». ثم توسع النابلسي في وصف حدود الكمال، وقال: «الكمال هو الجامع للجلال والجمال».

وتكمن علة الكمال الأولى عند هؤلاء المفكرين في (الواحد) وهو المثل الأعلى المطلق. والسعي إلى الكمال في العمل الفني هو سعي نحو المثل والملاذ الأوحد، «إذ ليس في الوجود كمال ولا حسن ولا بهاء ولا جمال إلا صادر من جهته» كما قال ابن طفيل.

من هنا تزايدت القطيعة بين الصورة والمادة وصولاً إلى الجوهر، أو الجمال المطلق. ويتفق الفلاسفة الصوفيون، ابن عربي والجيلاني والنابلسي، على أن الجمال المطلق هو الكمال الذي لا يتعيّن في مادة ولا يتكيّف بشكل أو هيئة، والذي يحقق متعة روحانية لا حسية، لأنه لا ينتسب إلى عقل نسبي، بل إلى العقل الأول. وهكذا فإن الكمال المطلق خالص من أسر المادة.

ولقد ميّز الفلاسفة بين جمال ظاهري وجمال باطني. ويرى الغزالي أن الجمال الظاهري الحسي، هو أرخص

أنواع الجمال لأنه مبذول ويتم إدراكه بالسمع والبصر، وليس بالحدس.

ويدافع ابن سينا عن الجمال الباطني أو الخفي، أي الجمال العقلي المجرد، الذي يتأسس على الحدس الإشراقي، ويؤيده في ذلك الفارابي، مآل هذا الجمال الوصول إلى الكمال.

كان الوصول إلى الكمال عن طريق الفيض مبدأ أعلن عنه الفارابي بتبرير فلسفي منطقي. والفيض، تكامل على صعيد الوجود كله عند الفارابي، وتبدأ آلية الفيض من الموجود الأول الذي فاض الوجود به وبه يستمر. ومذهب الفارابي أن الله واجب الوجود وأن فيضان الموجودات من وجوده نتيجة طبيعية وضرورية. والإنسان عنده محور الوجود الاجتماعي.

والكمال عند أصحاب نظرية الفيض يرتبط بالصورة وليس بالمادة. فإذا كانت الصورة مطلقة من أسر المادة كان الكمال مطلقاً.

ويفسر مذهب الإشراق عملية الإبداع التي تندس بين الواجب والممكن بحثاً عن ماهية الفن، ولقد ترجم هيغل (١٨٠٧م) هذا المبدأ بصورة الكشف عن المطلق، بحثاً عن صورة الروح، كما في كتابه (فينومينولوجيا الروح) الذي يرى فيه أن الفن يرقى إلى الصعيد اللاهوتي.

مما لاشك فيه أن الأثر الفني العربي أو الإسلامي ليس معلقاً بالفضاء غير المادي، فهو كالجسم الإنساني مادة ترفعها الروح إلى مستوى الحياة والتعادل.

ومن هنا جاءت نظرية الاعتدال في الفكر الجمالي العربي والتي توسع في عرضها ابن عربي، فهو يرى أن ثمة اعتدالاً بين عالم النور المحض وعالم الظلمة المحض.

ينطوي مفهوم الاعتدال على التناسب والتناسق في الشكل أو اللون كما يقول ابن سينا.

وعلى التوافق والانسجام في اللحن والصوت كما يقول أبو حيان التوحيدي، وهذا الاعتدال سبيل السعادة التي تتزاحم في حدوس المتلقي.

لقد كان المتلقي أكثر حضوراً أمام الأثر الفني، فيما وقف الفنان متنكراً وراء هذا الأثر، ولكن الحوار بينهما يتجلى في حالة الإمتاع التي يشترك فيها الاثنان.

وثمة حوار آخر بين ذات الفنان والمتلقي، وبين الموضوع الذي يجمع في الفن الإسلامي بين أقانيم الحياة والفكر والعقيدة. ويصبح العمل الفني بوصفه أثراً ثقافياً، مساعداً ناجحاً في تعريف الثقافة كمنهل للفكر والفن.

٥- التوحيدي وفلسفة الفن

الرائد الأول لعلم الجمال العربي هو أبو حيان التوحيدي الأديب والحكيم والفيلسوف. نشأ في بغداد ومات عام ١٠١٥م. واعتمد التوحيدي دائماً على آراء كثير من معاصريه من المفكرين؛ من أمثال أبي سليمان السجستاني وأبي سعيد السيرافي، ويحيى بن عدي وغيرهم، مما يجعل آراءه معتمدة على مصادر ومراجع تمكن خطابه الفكري، والفلسفي.

ترك أبو حيان عدداً من الكتب التي حقق ونُشر أكثرها، وكان قد أحرق عدداً وفيراً من مؤلفاته عندما فقد راعياً لفكره وقلمه، ومن أبرز ما بقي من كتبه، الإمتاع والمؤانسة، والمقابسات، والهوامل والشوامل، والإشارات الإلهية، ورسالته في علم الكتابة. وتحدث في كتبه في تعريف الفن أنه عمل إنساني يقوم على الإلهام وفعل النفس، كما تحدث عن العمل الفني المتجه إلى مماثلة الطبيعة، وعن تحريف الطبيعة بقوة النفس. وتحدث في الحدس الفني، وعن مسؤولية الفنانين في نطاق الاتباع والإبداع وبين الأصيل والدخيل، كما تحدث عن المتلقي وعن التذوق وشروط صحته. ومن رأيه أن التذوق الفني هو اتحاد النفس بأثر النفس، ولم يفرق بين التطبيق والتشكيل. ولقد جمعنا من هذه الكتب ما ورد فيها من مبادئ. وتتضمن كتابنا "الفكر الجمالي عند

التوحيدي ' الكلام على تصنيف الصور، الصورة العقلية والطبيعية والصورة التشبيهية، والصورة المطلقة الإلهية. وتوسع في الحديث عن الخط العربي وأنواعه، وشروطه ومبادئه.

الفصل الرابع
الفكر الدلالي

١- دلالة النص التشكيلي

يرى علماء الدلالة أن النص الفني بوصفه لغة يتضمن دالاً ومدلولاً. ويكمن دور الناقد في ممارسة قراءة النص قراءة جمالية تخترق ظواهرية الشكل إلى أعماقه، لتعرف الشفرات الملغزة أو الملتبسة التي كونت النص. وهذا دور دلائلي تحليلي يقوم به الناقد.

ما زالت مسألة قراءة النص التشكيلي إشكالية لم تجد موقعاً تستقر عليه لتأسيس علم النقد التشكيلي الذي يتبع علم الجمال. ومنذ ظهور الاتجاه الحداثي في الفن، تراجع النقاد عن اعتماد قواعد علم الجمال التقليدي الذي تحدث عنه هيغل وصقله بومغارتن. ولم تستطع نظريات القراءة الحديثة الإسهام في بناء نظرية نقدية تشكيلية، حتى إن علم الدلالة (السيميولوجيا) الذي ظهر مؤخراً، لم يؤسس بوضوح علم النقد التشكيلي، بل اقتصر غالباً على اللغة.

ومع أن الفن التشكيلي لغة، ولكن خصائص هذه اللغة تبقى بعيدة عن خصائص اللغة الأدبية التي تعتمد الكلام، في حين تعتمد اللغة التشكيلية على الصورة. على أن الكلام والصورة كلاهما يقوم على عنصري الدلالة ؛ الدال والمدلول. وبهذا نستطيع إقحام النص التشكيلي في مباحث علم الدلالة (السيميولوجيا) لتسهيل عملية قراءة هذا النص والحكم الجمالي عليه.

وإذا كان هدف النص الفني أن يجعل غير المرئي مرئياً، فإن التجريدية تسعى لتحويل المرئي إلى غير المرئي. ويبدو لنا لأول وهلة أن التمييز بين المرئي وغير المرئي هم إشكالي، إذ إن المرئي موجود حكماً أما اللامرئي فهو موجود بالوهم، أي إن الصورة التشكيلية قد تكون قابلة أو غير قابلة للرؤية، وفي الحالة الأولى تكون قراءتها محددة وحاسمة، كرؤية مشهد طبيعي أو صورة إنسان بأسلوب واقعي. وفي الحالة الثانية تكون صورة افتراضية.

ولا بدّ من التذكير أن النص الفني يختلف عن النص العلمي، فليس شرطاً أن يشير الأول إلى حقيقة مادية محددة، ولا يقلل هذا النقص من أهمية قصده الفني، فالعمل الفني لا يقوم على الخيال فقط، بل يقوم على الحدس، والرومانسية هي إطار فاعلية الحدس، والعقلانية تخدم

المادية وتثبت النفعية. أما الحدسية فإنها تخدم الأنسنة والشفافية، وتحول المادة إلى متعة وليس إلى حاجة، والنص الفني كائن يحيلنا إلى دلالة جمالية، إلى قصد فني، والفن المعزول عن الدلالة والقصد هو فن مجوف. ويبقى الفن للفن خدعة وفراغاً لا يمكن قراءته وتأويله؛ لأنه يشف عن لا شيء. وعند غياب النص لن يبقى من عناصر العمل الفني إلا القارئ، فلقد غاب المؤلف وتفرغ النص، فما الذي نقرؤه ونبحث في دلالاته؟.

٢- الدلالية في الفكر الفني العربي

شملت دراسة جمالية الفن العربي جميع أشكال الإبداع، الأدب والشعر والخط والرسم والعمارة. ومع أن المفكرين الأوائل قد اختاروا صيغة محددة للتعبير عن الإبداع، فكانت الكلمة عند محيي الدين بن عربي، وكانت صيغة الكلمة والحرف عند أبي حيان التوحيدي، ثم كانت الصيغة الموسيقية عند أبي الفرج الأصفهاني.. مما نراه مؤكداً أيضاً في الفكر الفلسفي العربي عند ابن خلدون، وقد قال: «إن استفادة المعاني على الإطلاق من تراكيب الكلام على الإطلاق يتوقف على معرفة الدلالات الوظيفية المقدمة».

وعندما تحدثنا عن علم الجمال عند التوحيدي، كان ذلك تعبيراً عن ولادة هذا العلم عربياً، قبل تعرفه عند فلاسفة الغرب من أمثال كانط وبومغارتن.

ونرى هذه المفاهيم الدلالية منتشرة في أبحاث سيبويه وابن جني عند الحديث عن "المصطلح الدلالي"، وفيه يكون للدال أكثر من مدلول كما في المترادفات أو في النظائر. بل إننا نقول إن النشاط الإنساني بمجمله هو نشاط دلالي.

٣- الفكر الدلالي عند ابن عربي

عند قراءة كتاب (الفتوحات المكيّة) لمحيي الدين بن عربي، نكتشف أيضاً أن هذا الشاعر والمفكر الصوفي، لم يكن متخلفاً عن البحث في ماهية الإبداع، بيد أنه لم يتح لقارئي هذا الكتاب اكتشاف معالم الفكر الجمالي عند ابن عربي، مما ينبغي استجلاؤه مع محاولة استبدال مصطلح علم الكتابة بوصف الكتابة إبداعاً، بمصطلح علم الجمال بوصف الفن كتابة. وذلك تماشياً مع تعريف الفيلسوف جاك دريدا في كتابه (الكتابة والاختلاف) لما سماه "غراما تولوجيا"، وتعني غراما الوسيط الأول للغة، والمولد لكل ما يجعل الكتابة ممكنة، فكلّ إبداع كتابة، سواء كان صورة أو نغمة أو

رقصاً وتمثيلاً. أي إن الغراما عملية بنيوية كان دوسوسّور قد تحدث عنها في نطاق البحث في الدال والمدلول.

وأول ما يؤكد ارتباط الكتابة بالإبداع عند ابن عربي التزامه النظم الشعري في تأليف كتابه (الفتوحات المكّية)؛ حيث أنشأ الكتابة شعراً بقصد أن تجسد الكتابة انفتاحاً على قراءات مختلفة قد تكون فكرية فلسفية، أو علمية منطقية.

لقد ميّز ابن عربي بين ما أسماه "الكتابة الإلهية" و"الكتابة الإنسية"، متماهياً مع تقسيم أبي حيان التوحيدي في كتابه (الإمتاع والمؤانسة)، بيد أن ابن عربي لم يعرض الخلاف بين نوعي الكتابة كما فعل التوحيدي، بل فضَّل تقريب المسافة بين النوعين. وتحدث عن "الكتابة على المحو" بوصفها إلهاماً إلهياً، دون أن يكون للمؤلف دور في إنشاء النص، ولعله يرى أن الإبداع لا يستقيم إلّا مع التلقائية المفرغة من المعرفة السابقة مما أطلق عليه "اللا مقام"؛ أي تجاوز المذهبية والسببية، أي إن ابن عربي، انسجاماً مع فكرة الاختلاف في قراءة النص، يرى "اختلاف الصور في العين الواحدة"، ويرى قراءة النص من المتلقي تبدو كتابة جديدة لذلك النص، ذلك أن النص مكون من علامات تتحول إلى إشارات تساعد على تعدد القراءات، مما يجعل النص منفتحاً على إبداعات متنوعة بتعدد القراءات. ومع ذلك

فإن ابن عربي لا يتجه إلى إقرار غياب المؤلف أمام هجمة التأويلات، بل إلى تخفيف دور ذاتية المؤلف في بناء نص لا يصل إلى هدفه إلّا بعد قراءته جمهورياً.

٤- إشارات دلالية عربية

لم يتناول الفكر الجمالي العربي النص التشكيلي العربي مباشرة، بل تناوله غالباً من خلال النص الأدبي. أو من خلال النص التشكيلي الخطي، بوصفه حلقة بين الأدب والفن. ويهمنا أن نستعير مبادئ علم الدلالة لنستعيد قراءة النص التشكيلي العربي التقليدي في المنمنمات والمرقنات والمرقشات والخطوط، وفي الفن الحديث. فلقد تحدث الجاحظ عن أواصر النص التشكيلي ؛ الرقم والخط والرسم، ورآها كتابة يعبر بها عند عجز اللغة، التي لا تتوافر فيها دينامية التواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل التي يحققها النص التشكيلي.

ويبقى الجاحظ ذا رؤية بنيوية كما هي أفكار المعتزلة. فلقد تحدث في (الدلائل والاعتبار) عن الإشارات، ومنها الإشارة الصامتة والمعبرة عن مكنونها، وأطلق عليها اسم "النصبة" وهي إشارة تواصل ودلالة في آن واحد، والإشارة عنده لغة شبيهة بلغة الكلام، ولكنها منفصلة عن الكلام. ولقد

اعتمد عبد الكبير الخطيبي على آراء الجاحظ في الحديث عن الخط العربي (الاسم الجريح).

كان النص التشكيلي بوصفه نظاماً من الرموز الشكلية قابلاً للقراءة من خلال ما قدمه علماء السيميولوجيا وقبلهم المفكرون العرب الذين تحدثوا عن الدلالة بوصفها آلية في مباحث اللغة، وهكذا يصدق ما قاله ابن خلدون في المقدمة «إن استفادة المعاني على الإطلاق من تراكيب الكلام على الإطلاق يتوقف على معرفة الدلالات الوظيفية». هذا القول يمكن أن ينطبق على النص التشكيلي بوضوح أقوى.

كذلك تحدث الجرجاني عن الدال والمدلول في اللغة، وتحدث سيبويه وابن جني عن مصطلح (المشترك الدلالي) وفيه يكون للدال أكثر من مدلول، كما في المترادفات أو في النظائر حيث يختلف اللفظ ويتوحد المعنى.

٥- دلالات الرقش والخط واللون

من المؤسف أن العلماء العرب الحديثين الذين عالجوا علم الدلالة، اقتصروا أيضاً على اللغة في أبحاثهم الألسنية، كما فعل تمام حسان وفايز الداية. وكان من الممكن أن نستعير مصطلحات السيميولوجيا لإقامة نقد دلالي بنيوي للنص التشكيلي العربي. عندما نقف أمام منمنمة لبهزاد أو

مرقنة للواسطي، أو تأملنا رقشاً على جدار الحمراء في غرناطة أو خطوطاً للمستعصمي، وسوف نرى أولاً إشارة تشكيلية تعبر عن حدث أو عن شيء يشير إلى حدث تشكيلي آخر، وهذه الإشارة صورة رمزية أيقونية محددة، تدل على علاقة تشابه بينها وبين مدلولها. أي إن هذه الإشارة الدلالية تتضمن دالاً ومدلولاً. فالتشكيل كاللغة، نظام مؤلف من وحدات ذات تأثير متبادل بين عناصره البنيوية.

وتتمظهر هذه الإشارة على شكل خط (أرابيسك)، وعلى شكل لون في الصورة، أو على شكل حجم في النحت والعمارة، والخط كإشارة يحمل مدلوله في الرقش العربي؛ الهندسي والنباتي. ففي الرقش الهندسي ينطلق الخط من شكل المثلث أو من شكل المربع وبتطابق مثلثين أو مربعين نحصل على نجمة تمتد أضلاعها لكي تشكل لحمة نسيج رقشي متشابك، يتألف من مساحات هندسية، قد يكون لها دلالات أسطورية كما يرى بارت. فإذا كانت لا تحمل دلالات واقعية، فإنها تجعل القارئ في حالة التباس وغموض. ولذلك كان لا بد أن تحمل هذه الأشكال دلالات أسطورية خيالية. وفي الفكر الصوفي اهتمام لتحميل الأشكال التي تفقد دلالتها الواقعية، دلالات وجدية شاعرية. وهكذا تصبح هذه الأشكال دالات ومدلولات في وقت معاً.

والواقع أن النص التشكيلي العربي، وبخاصة الرقش والنص الخطي، هو علامة على شيء يقع خلف النص أو في باطنه. ومهمة النقد التشكيلي الحديث توضيح العلاقة الدلالية بين الإشارة الظاهرية والمدلول الباطني الذي لن يكون واحداً، لأن الشيفرات لا تقابل مدلولاً واحداً إلا في النص الواقعي.

ونعود إلى الخط في النص التشكيلي لنراه في الرقش النباتي ليناً راقصاً يحمل مدلوله الرمزي مشتركاً مع دالاته، وبهذا فإن شيفرات هذا الرقش الباطنية تقابل عدداً أقل من المدلولات التأويلية بل تحمل في المنمنمات والمرقنات مدلولاً واحداً.

٦- بنيوية الخط واللون

إن للخط الهندسي والخط اللين دوراً كبيراً في بنيوية النص التشكيلي العربي، كما أن للخط العربي دوراً أكبر في بنيوية النص الخطي الجمالية. وعندما كان اللون يرافق الخط في تشكيله أو في افتراش مساحاته وفراغاته، أصبح مشاركاً دلائلياً هاماً، يجعل القراءة ذات بعدين؛ البعد الخطي والبعد اللوني، ولتحقيق قراءة جمالية متكافئة، كان لا بد أن تكون هذه القراءة محصلة لدراسة الدلالتين الخطية واللونية، بصرف النظر عن وجود دلالات اتفاقية.

فثمة دلالات اتفاقية تتعلق بالخط واللون، فالخط المستقيم يدل على الفكر، والمثلث يدل على الأرض أو السماء، والمربع يمثل الجهات الأربع أو العناصر الأربعة، والمخمس يدل على الطبيعة، والمسدس يدل على جسم الإنسان، والمسبع يمثل العالم، والمثمن يعبر عن القيم الحسية وهكذا.

وفي الفن التشكيلي العربي والإسلامي، تعبر الإشارات التشكيلية عن حدث أو عن أي شيء يشير إلى حدث تشكيلي آخر، وهذه الإشارة الدلالية تتضمن دالاً ومدلولاً، وتبدو هذه الإشارة على شكل خط أو لون أو حجم في التشكيل الفني، بوصفها لغة نظام أيقوني مؤلف من وحدات ذات تأثير متبادل بين عناصره البنيوية.

وفي بنيوية الرقش العربي، فإن ثمة دلالات جدية شاعرية تتجاوز الالتباس الذي يصيب الناقد، وتدفعه لتصور دلالات أسطورية خيالية. ذلك أن النص التجريدي يحتوي في باطنه على دلالات جمالية مؤلفة من شفرات تأويلية أو رمزية غالباً. كما يحوي في ظاهره على إشارة أيقونية ذات معنى، ومهمة الناقد توضيح العلاقة بين ظاهر النص التشكيلي وباطنه. ففي الرقش العربي نرى الخط يحمل مدلوله الرمزي مشتركاً مع دالاته، وتقابل شفراته الباطنية عدداً أقل من المدلولات

التأويلية، بل تحمل في المنمنمات والمرقنات مدلولاً واحداً. على أن حضور المدلول الواقعي في المنمنمات والترقين، يجعل قراءة النص التشكيلي أكثر وضوحاً عند المتلقي، بينما يبدو غياب المدلول الواقعي في الرقش طريقاً رحباً يسهل للمتلقي عملية التأويل ومشاركة الفنان في صنع النص التشكيلي.

وثمة نصوص تشكيلية واقعية ذات دلالات اتفاقية، مثل التفاحة التي تمثل شجرة المعرفة، والبيضة المعبرة عن السلام والطهارة، والسمكة التي ترمز إلى السيد المسيح، والزيتون الذي يعبر عن السلام، والسيف الذي يرمز إلى الشهادة...

وتمثل بعض النصوص الهندسية دلالات شائعة، كالقبة التي تمثل غطاء السماء، والكرة المعبرة عن الكون، والدائرة المعبرة عن الفكر المحض، والنقطة والرقم١ المعبر عن الخالق...

على أن للخط دوراً تشكيلياً هاماً في الدلالة على الحدود والشكل والكتلة، وقد يكون تشكيله قاسياً أو مرناً، هادئاً أو فاعلاً ، خشناً أو ناعماً. وبصورة عامة يقوم الخط بتنظيم مقامات التناغم والتطابق والتوازن والحركة.

ولقد اتفق علماء النفس على مدلولات نفسية للألوان، فاللون الأبيض لون الطهارة والنصر، والأسود لون الحداد والموت، والأصفر يدل على الضِّعةِ والخداع، ويدل الأحمر على القوة والإثم والخطر، والأزرق يدل على النبل والحكمة والثبات، والبنفسجي لون الطغيان والسلطان والحب، ويدل الأخضر على الأمل والسعادة..

على أن هذه الدلالات الاتفاقية تختل عند قراءة النص التشكيلي وقد تفاعلت الألوان وتداخلت، فتصبح الدلالات بعيدة عن مؤشراتها الاتفاقية لكي تحل محلها دلالات متنوعة جديدة، تختلف باختلاف القرّاء والنقاد.

الفصل الخامس
تأويل الصورة

١- بين التفسير والتأويل في الفكر العربي

مع أن التأويل مختلف عن التفسير، فإن ابن منظور في لسان العرب قال: «أوّل الكلام وتأوله، دبره وقدّره، فسّره». ويضيف: «التأول والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه، ولا تصح إلّا ببيان غير لفظه».

ويقول ابن الأثير: «أوّل الكلام من آل الشيء، يؤول إلى كذا، أي رجع إليه وصار إليه». وهذا يعني تفسير الكلام المختلف بمعناه. واستعمل الآمدي في كتابه (الموازنة) لفظ التأويل من خلال جذره الأصلي، أوّل تأويلاً، وتأوّل، وآل، ومتأوّل.

وتأويل النص الأدبي أو الفني محاولة لإخراجه عن قصده البياني إلى قصد يسعى إليه المتلقي، وتأويل النص القرآني محرم لأنه تصدٍّ للتناص مع كلام الله.

ويبدو التأويل لازماً عند قراءة الرقش العربي، إذ تعبر الإشارات التشكيلية عن حدث أو عن أي شيء يشير إلى حدث تشكيلي آخر، وهذه الإشارة الدلالية تتضمن دالاً ومدلولاً، وتبدو هذه الإشارة على شكل خط أو لون أو حجم في التشكيل الفني، بوصفها لغة نظام أيقوني مؤلف من وحدات ذات تأثير متبادل بين عناصره البنيوية.

ثمة اتجاهان في مفهوم التأويل، الاتجاه الأول يرى أن كل تأويل للنص ممكن ومقبول على أن يكون مناسباً مع تصور تفكيكي للنص. والاتجاه الثاني يرى التأويل مشروطاً بالقواعد والحدود والآفاق. والتأويل لا يعني التفسير الذي لا يحتمل إلّا وجهاً واحداً، بل يعني توجيه النص إلى معان مدعومة بالدليل. ولا بدّ من التمييز بين التأويل، وسوء التأويل، والإفراط بالتأويل.

ويتجلى التأويل بالأدائية التي يقوم بها العازف لنص موسيقي قام بتأليفه الملحن الموسيقي، فالعازف يعيد خلق النص الموسيقي، ولقد قيل إن الأداء هو اشتراك في إبداع المؤلف، إذ يخرج اللحن إلى الوجود من خلال العازف، ويصل إلى المتلقي من خلال العزف وطريقة أدائه، ولكن الناقد يشترك أيضاً في بناء النص الموسيقي من خلال قراءته البنيوية أو الدلالية للنص الموسيقي.

ولكي نوضح ميزات القراءة التشكيلية التأويلية، لا بد أن نذكّر بالقراءة العلمية لنص رياضي أو فيزيائي، حيث لا مجال للتأويل بل للمحاكمة العقلية الصرفة والمنطق، فالنص العلمي وحيد وثابت وجامد، على حين يحتفظ النص التشكيلي بصفاته التحويلية والحيوية، عندما ينفتح على التأويل والتناص.

٢- التأويل بوصفه فكراً

لا بد أن نفرق بين المتلقي العادي وبين الناقد، إذ إن الأول ثابت يعتمد على التفسير، أما الثاني فمتغير يتمتع بقدرة التأويل، مما يمنح النص فرصة التشكل المتجدد، فرصة توقع دلالات غير متوقعة، يمارسها الناقد. على أنه لا بد من الاعتراف أن أكثر النقاد لا يقرؤون النص إلا من خلال ظواهره، ونادراً ما استطاع الناقد تحقيق نوع من التناص، نوع من إبداع مدلولات تتجاوز المدلول الموضوعي الذي زرعه المؤلف في رحم النص.

والتأويل إسقاط ذاتي على النص يحمل موقف الناقد ورؤيته، فاتحاً الباب لدلالات جديدة غابت عن المؤلف. هنا يبدو الناقد وقد شارك في بناء النص أو في مضاعفة إنتاجيته. إنه محاولة لاحتلال موقع المؤلف لتوجيه النص إلى أبعاد لم

يفصح عنها المؤلف، وقد لا يكون توقعها أصلاً، على أن يمر الناقد في طريق تحليلي قد يتجاوز قصدية المؤلف، فاتحاً الباب لقبول دلالات خاصة، تختلف باختلاف مستوى قدرتهم على قراءة النص قراءة جمالية وليستْ أدبية أو وصفية صحفية. وهذه القراءة تخترق ظواهرية الشكل إلى باطنيته لتعرُّف البنى التحتية للنص، والتي ترشد المتلقي للكشف عن الوظيفة التشكيلية في النص، فالنص الذي وضعه المؤلف اليوم أو في الماضي البعيد لم يقدم من أجل مؤلفه بل من أجل الجمهور المتلقي عبر الزمان.

ومن البدهي أن التأويل يبقى نسبياً، بمعنى أنه يتحرك حسب المؤول، مما يشكل اختلافاً في عملية التأويل يدفع النص إلى معنى وقصد مختلف. فثمة موقف تأويلي نسبي يختلف من رؤية إلى أخرى فيما عدا الكلام المقيّد بسنن الأوائل وتقاليدهم.

على أن تأويل النص ليس مجانياً، بل يخضع إلى قيم تتجلى في تحويل التأويل نحو الأسمى إنسانياً وفكرياً.

٣- تأويل المتلقي وتكوين النص

أفرد علم الجمال التقليدي جُلَّ صفحاته للحديث عن دور المؤلف، ولم ينظر إلى المتلقي إلا كمتذوق أو كقارئ

حيادي لنص تقليدي كلاسيكي، فلم يساعد هذا العلم على توسيع قراءة هذه النصوص وتفسيرها، وعلى الإفساح في مجال التناص بفعل المتلقي، وهكذا ظهرت اتجاهات غيرت مفهوم التشكيل، فنقلته من كونه مجرد لغة لنص ثابت، إلى صياغة حرة ونص منفتح، أي أصبحت قراءة هذا النص الحديث مفتوحة على خيارات واسعة، أصبح للقارئ موقف مستقل عن موقف المؤلف، ونادراً ما يلتقي معه في حكم واحد أو رؤية واحدة.

ولكن هذه النصوص الحديثة كانت تجريبية غالباً، ونادراً ما كانت تأسيسية تأصيلية، وكانت قراءة النص التجريبي تعتمد على قراءات النقاد والفلاسفة الغربيين، لأن التجريب كان ملحقاً بمدارس الاتجاه الحداثي الغربي (modernisme). ولم يستطع القارئ العربي تتبع النص التجريبي مستقلاً عن ثقافته النقدية الغربية، مما يجعلنا نعيش في بيئة جمالية غربية في شكلها وتأويلها.

بقي الفنان العربي وحيداً في مجال تأليف نصه التشكيلي، ولم يستطع الناقد أو القارئ مشاركته في بناء هذا النص التجريبي كما تم في الغرب. ومع ذلك بقي أمام الناقد والقارئ العربي فرصة فريدة للإسهام في بناء النص التشكيلي، عندما ينحاز هذا النص إلى القصد التأسيسي والتأصيلي.

لقد سار فريق كبير من الفنانين العرب في طريق تعريب الفن الحديث الذي اقتحم، ضمن تيار الحداثة، الثقافة العربية والإبداع العربي منذ بداية القرن السابق، حيث انتقل التجريب الموازي لاتجاهات الفن الحديث، إلى التجريب في مجال التأصيل، تأسيساً لبناء فن عربي حديث ومستقبلي.

الفصل السادس
الفكر الحداثي بين الشمال والجنوب

١- هوية الحداثة

أدرج الفلاسفة مصطلح الحداثة على عصر امتد أكثر من قرن، ليس لأنهم تطلعوا إلى نظريات فكرية مؤسسة لا بد أن تقوم مقام نظريات منتهية، بل لأنهم أرادوا تفسير ذلك التحول البنيوي الذي ابتدأ بالصناعة والعلم، وانتهى بالمجتمع من حيث هو جهاز التفاعل والتحول والتجديد. ومع أن الحداثة تيار خاص بالغرب إلا أنه ظهر دولياً بسبب سريان الأفكار والقيم الفنية الحداثوية خارج حدودها.

لن يكون الكلام على خطاب الحداثة موحداً إذن، فنحن نعترف أن ثمة حداثة قائمة على كل جزء من أجزاء الكوكب الكبير، ونبحث عن ماهية الحداثة في منطقتنا التي تقع جغرافياً جنوب البحر المتوسط، وتقابل جغرافياً وحضارياً منطقة واسعة في شمال البحر المتوسط. ومع اعترافنا أن الشمال لن يكون جنوباً وبالعكس، فإن البحر يبقى الجسر

الرحب الذي يمتد بين الضفتين، حاملاً التبادل الحضاري عبر آلاف السنين، وناقلاً مفهوم الحداثة وأفاعيلها المختلفة ولكن بحذر شديد.

امتدت الحداثة خارج الإسار الأوربي إلى عالم الآخر، إذ ليس الفكر حكراً على الغرب، وليس الشرق أو الآخر عدماً، ولقد ميز علم الأقوام بين الشعوب والحضارات والتواريخ، فلكل أمة حضارة وثقافة وفن مرتبط بتاريخ هذه الأمة. والاعتراف بهذه الخصوصيات هو بداية الحوار المنشود بين خصوصيات تختلف باختلاف القيم وليس باختلاف المستويات. ولا بد من قراءة ثقافات الآخر أولاً. هنا نتساءل: كيف قرأ المفكرون العرب الحداثة وأزمتها، وكيف نستطيع ممارسة حداثة خاصة ليست قبل الحداثة الغربية وليست بعدها؟

٢- الحداثة العربية

ابتدأت الحداثة العربية منذ ظهور الإسلام الذي قضى على الوثنية والجاهلية والتخلف والضعف، وامتد إلى أكبر بقعة جغرافية حاملاً فكراً تنويرياً تبنته شعوب ثائرة على واقعها المتخلف في ظل قشرة غريبة من الثقافات الوافدة، ولكن الشعوبية المتعسفة لم تترك فرصة لاستمرار تجدد الفكر والهدف والسياسة، فأصبحت الحداثة أكثر تأثراً بالتأويلات

والكلاميات الشعائرية الخرافية من التأثر بالطموحات والمنطلقات التي نص عليها الدين وأغفلها السلطان الذي صادر الاجتهاد والرأي والحرية، وإن غفل عن ظهور آراء حداثية، كان ابن رشد أو عبد القادر الجرجاني بعضاً من أصحابها.

ولكن، إذا كان لنا أن نتحدث عن حداثة عربية توازي تاريخياً الحداثة الراهنة في الشمال، فإن بدايتها تظهر منذ عصر محمد علي في مصر وتمتد إلى تونس وبلاد الشام.

لقد استطاع والي مصر محمد علي أن يدخل مصر وبعض البلاد العربية في نطاق العصور الحديثة، حيث الصناعة التي حررت التجارة ودعمت تسليح الجيش، ورفعت من مستوى الحياة المدنية. لقد حقق محمد علي المشروع الحداثوي العربي الأول بعد أن حرر بلاده من المماليك والهيمنة العثمانية ومن مطامع الفرنسيين والإنكليز، وكان اهتمامه بالحركة الثقافية مثيراً لدهشة الطامعين والحاسدين وقلقهم، وباعثاً على متابعة الدول العربية الأخرى منهجه وإنجازاته. فكان الأمير بشير الشهابي أبرز المحدثين في بلاد الشام. وكان داوود باشا في العراق قد استفاد من تجارب مصر والشام، وعندما ظهر إبراهيم باشا في بلاد الشام امتد التحديث المصري صريحاً، ولكنه حمل

ولأول مرة الطابع العربي الوحدوي، وفي تونس التي كانت حريصة على استقلالها عن السلطة العثمانية وعلى استخدام اللغة العربية دون اللغة التركية في عهد حمودة باشا الحسيني والباي أحمد، كان ظهور المصلح خير الدين التونسي الوزير الأول بداية عهد الحداثة التي تلقفها من فرنسا، حيث أقام عدة سنوات تشبع فيها بمفهوم الحداثة، كما هو شأن رفاعة الطهطاوي الذي درس في باريس ونقل منها مبادئ الحداثة الإدارية والثقافية إلى مصر.

ولكن هذه الحداثة لم تحمل اسمها بل حملت اسم النهضة، لأنها أرادت أن تبقى وفيّة للتاريخ الزاهر الذي أنشأ الحضارة العربية. إلا أننا لا نتردد في إطلاق اسم الحداثة بديلاً عن النهضة ودليلاً على التحول الشامل الذي تم في المنطقة العربية جنوب البحر، لأن الحداثة لا تتعارض في مفهومنا مع التاريخ، ولأن ما تم ليس نهوضاً في نفس الموقع، بل تحولاً إلى مواقع أخرى نراها واضحة في الفكر والسلوك والإنتاج والسياسة.

٣- بين الحداثة والتجديد

على أننا نتساءل: ما معالم حداثتنا؟ وما علاقة هذه الحداثة العربية، على افتراض وجودها، بالحداثة بمفهومها

الأوربي؟ وثمة سؤال آخر: إذا كان ثمة أزمة حداثة فهل علينا أن نعود إلى ما قبل الحداثة أم نقفز مع القافزين إلى ما بعد الحداثة؟!.

في نطاق الجواب عن التساؤل الأول، قد لا نرى في ساحتنا الثقافية والفنية معالم حداثة، بل ثمة معالم حداثة تعني التجديد، ولكنه تجديد ينتمي إلى ممارسات ناشئة لا ترتبط بجذور واضحة. ولكننا مع ذلك نتعامل مع أزمة حداثة غريبة ننتظر حوارها مع الآخر، ولكن في نطاق الفن لا يبدو الخيار سهلاً، ذلك أن الحداثة مآل تاريخ الفن الغربي، هذا التاريخ الذي لم نشارك في صنعه ولم نصل إلى مآله الحداثي الراهن، وليس سهلاً البحث عن فن يقع (قبل) أو (بعد) الحداثة التي لا نرى لها أثراً في الحاضر، بمعنى أن الخيار الوحيد هو البحث عن معالم حداثة نعيشها اليوم، وتسري في دمائنا الثقافية متحركة مع نبضات القلب وليس مع أصداء ما يكتب وينشر هناك بحبر ثقافي مختلف، إذ ليس ثمة مكان لعولمة ثقافية تفرض نفسها على العالم.

لقد استحوذ الفنان في الغرب على النصيب الأوفى من ممارسة الحرية الإبداعية، حاملة لواء العلمانية بعد أن رفضت العقيدة والفكر والطبيعة. ولكن هذا التيار العلماني لم يكتب له القبول خارج حدوده، حيث الثقافات ما زالت أكثر

ارتباطاً بقيمها وتاريخها وهويتها. بل أورث هذا الاختلاف يقظة ثقافية قومية في كل منطقة من العالم المجابه لحضارة الغرب، وثمة صوت يتنامى يوضح أن الفارق الإثنولوجي بين الشعوب والأمم ليس فارقاً بالتمايز بل هو فارق بالنوع، ولا بد من تداخل وحوار بين الثقافات. وهذا ما نشهده من دراسات تتجه إلى البحث عن جذور متعددة للثقافات لا بد من اعتمادها لاجتياز محنة القطيعة، سعياً إلى مستقبل ثقافي عالمي أكثر استقراراً، يقوم على الاعتراف بالآخر الثقافي والحوار معه.

ولا بد من العودة للبحث عن حضارة جديدة تقوم على المثاقفة العالمية وليس على مصالحة عولمية عمادها التحكم والسيطرة، إذ ما زال الفلاسفة في الغرب يبحثون عن خَلَفٍ للحضارة الغربية التي ترفض الماضي. وفي الشرق نبحث عن خلف للأصولية التي ترفض المستقبل، ولن ينتهي البحث إلا إلى الصراع وإلغاء الآخر.

٤- الفن والفكر في مواجهة الحداثة

قرن كامل برزت فيه الحداثة في الفكر والفن، معلنةً انفصالاً كاملاً عن الواقع والطبيعة، ووصل الانفصال إلى حدود مخالفة جميع الشروط الإستطيقية التقليدية. وفي نهاية

القرن العشرين برزت معارضة نظرية للحداثة تحمل اسم (ما بعد الحداثة)، ولكن نقد الحداثة لم يكن موحداً في نظرية تحدد مآل ما بعد الحداثة، بل كان فوضوياً.

تهدف دعوة تجاوز الحداثة إلى استرداد موقع الفن في التاريخ كي يستطيع متابعة التحول داخل حدوثه. فالحداثة ليست عدماً تاريخياً على الرغم من شرودها بل هي حقبة آيلة للتغيير. ولذلك فإن الحقبة التي ستليها لا بد أن تكون من طبيعة جديدة مختلفة كما علمتنا أحقاب التاريخ. ولكن هذه الحقبة المنتظرة ما زالت تحمل عنواناً غير محدد: (ما بعد الحداثة).

على أن الخلاص من العدمية ليس صعباً، وما زالت مناهضة الحداثة تتسم بالفوضوية، فالتخييل والمصادفة، والدلالة الرمزية، والإنشائية، والمحضية، والتأويلية والتفكيك، هي عناوين هذه الفوضوية النقدية التي تضع قدماً في الحداثة وقدماً أخرى فيما بعد الحداثة.

أخيراً؛ فإن ولادة إستطيقا جديدة تحترم الجماليات المختلفة في العالم وتنقذ الحداثة من فراغها الإستطيقي، هو مطلب أساسي لإنقاذ الفن من الكارثة.

الفصل السابع
العودة إلى الجذور

١- الحداثة والموقف العربي

ثمة محاولات لإنقاذ الفن من العبثية والعدمية في الغرب، ومع أن الشرق العربي بقي خارج حدود العبث التشكيلي والسقوط في هاوية العدم، إلا أنه مع ذلك سار في طريقين متوازيين، الأول كان استنساخاً لتيارات الفن في الغرب بوصفه فناً عالمياً لا بد من اتباع اتجاهاته ومدارسه، والطريق الثاني اتجه نحو الهوية العربية من خلال المفهوم الجمالي للفن عند العرب. ومع أن الدراسات النظرية المتعلقة بهذا المفهوم ما زالت في بدايتها، إلا أن النزعات الفنية التأصيلية تجاوزت أحياناً مرحلة التجريب والمصادفة، إلى التأسيس الجمالي لبناء فن عربي قادر على رفد تيارات الفن العالمية، وقادر أيضاً على إنقاذ بعض هذه التيارات من العدمية والعبث. ونحن نرى أن احتكاك الفنانين العرب ومشاركاتهم في المعارض قد ولّد توافقاً سهّل قراءة هذا الفن

ضمن إطار موحد ومساعد في توصيف واقعه وتحديد مساره وتحولاته ومداراته المستقبلية.

٢- معالم الهوية الجمالية

أمام إشكالية الحداثة تجلت رغبة الفنان، مصوراً كان أم نحاتاً، في البحث عن هوية عربية متميزة في الفن، عن طريق العودة إلى مخلفات التراث ومحاكاة ما قدمه السلف مع بعض التحوير، وما زال الاعتماد على جماليات الخط العربي ملاذ الحداثويين سعياً وراء تأصيل الفن الحديث. لقد كانت هذه الخطوات جادة وواعدة في مجال التأصيل، ولكن كثيراً ما كانت هذه المحاولات سطحية، ويعود ذلك إلى عدم الدخول إلى أعماق الصيغ الفنية والأشكال التي قدمها الفنان العربي في السابق، وإلى عدم التمكن من اكتشاف أسرارها وألغازها والقيم الجمالية فيها. فلم يستطع أن يفسر أسباب التحوير في تطوير الأشكال الإنسانية أو الحيوانية أو الطبيعية، ولم يستطع أن يفسر أسباب الإبداع في تنميق وتنميط الخط العربي، أو في تجريد الأشكال وتحويلها إلى عناصر هندسية أو عناصر نباتية رمزية، لم يستطع أن يعرف لماذا خرق الفنانون قواعد المنظور البصري، وما أسس هذا الخرق، وهل كان خرقاً أم أن ثمة منظوراً مختلفاً عن

المنظور البصري الرياضي كان العربي قد بنى عليه فنه التشبيهي؟ كما أنه لم يعرف لماذا حاول الفنان ملء كل فراغ في لوحته؟ إن ثمة تفسيرات غريبة كان قد قدمها بعض الدارسين مما زاد في غموض المسألة، وجر الفنان إلى الوقوع في عملية تقليد أو تكرار أو تحوير مفتعل لصيغ الفن العربي. وكان لا بدّ من النهوض بالبحث عن جمالية الفن العربي بتأسيس علم جمال عربي نحاول لملمة أطرافه من خلال دراسات معمقة في مفردات الفن العربي، العمارة والرقش والترقين والخط.

٣- الأصالة والحداثة البعدية

لا شك أن تفاقم الحديث عن نهاية التاريخ، وأفول الغرب، مرجعه انهيار الحداثة في الغرب، في نطاق الفكر والفن والسياسة، هذه الحداثة التي قامت على التجاوز وعلى نفي البنى التاريخية للوجود الذي لا يبقى ولكن يصير.

خلافاً لبعض الآراء ليس بعد الحداثة نمط حداثوي، بل هو حركة انقلابية باتجاه الأصول. إنه ثورة على ثورة الحداثة الانفصالية. وهذا ما عناه نيتشه في نظريته حول نهاية الفلسفة، وما عناه هيدغر بتجاوز الميتافيزيقا و(الحداثة).

ويبقى هدف ما بعد الحداثة، البحث عن الحقيقة من خلال الفن والبلاغة، وليس من خلال الميتافيزيقا. وإن الصفة الجمالية لتجربة الحقيقة، هي اعتراف للحس السليم بالوصول إلى الدلالة الجوهرية والحقيقة بوصفها الأفق الذي يتحرك عليه، وليس بوصفها موضوعاً نمتلكه.

عندما طرحت قضية التأصيل في الفن قام عدد من الفنانين العرب باستعمال الكتابة في التصوير، من أمثال محمد طه حسين، ورؤوف عبد المجيد وحامد عبد الله في مصر، وسامي برهان ومحمود حماد في سورية، وجميل حمودي، وشاكر آل سعيد، وضياء عزاوي في العراق، ووجيه نحلة، ولور غريب ورفيق شرف في لبنان، وإبراهيم الصلحي وشبرين في السودان، وتوفيق عبد العال في فلسطين. ليس سهلاً تحديد رواد الفن الكتابي أو الحروفي، ولكن لا بد من القول إن الفنان الحديث في الغرب من أمثال بول كلي وهوفر كان رائد الفنانين العرب إلى جمالية الصيغة الحروفية وأهميتها في تقويم الفن التجريدي.

إلى جانب الفنان الحديث الذي لم يعد مبدعاً بالضرورة، بل هو فنان منقطع مبتور معلق في فضاء التحولات الفلكية التائهة التي يقوم بها الطلائعيون الذين يتوالدون أجيالاً، كل جيل يرى سابقه تقليدياً. أما الحداثة

البعدية فإنها لا تبحث عن الاستقرار فقط، بل تدعو إلى تعددية الرؤية.

٤- الحفر في طبقات التراث

يسعى الموقف الإبداعي إلى الأركيالوجيا كوسيلة لاسترداد الأصل الذي بات غائباً كلياً في عالم الحداثة، ولكنها وهي تبحث عن الأصل لا تلغي التاريخ، بل تشعر أن الأصل ذاته كامن في التاريخ. وهكذا فإن الانتماء إلى الأصل هو انتماء حضاري يسجل التاريخ تطوره القومي. وعن طريق البحث الأركيالوجي يمكن إنقاذ الفن من هاوية الحداثة وإعادته إلى طبيعته التاريخية ويبقى التاريخ ذاكرة الحضارة، وليست الأركيالوجيا إلا عملية جمع الوثائق التي تؤكد هذه الذاكرة المعرفية، ولعل" فوكو" كان مصيباً عندما اعتبر الوثيقة صنماً لا بد من تقديسه ونحن نفك أسراره وألغازه. فالمعرفية الوثائقية التراثية هي شاهد الحداثة البعدية، هي شاهد لا يمكن التنكر له أو الانفصال عنه. والحفر في أعماق الإنسانية، هو حفر في الكائن التاريخي الحضاري. ولا غنى للحداثة البعدية عن هذا الحفر للبحث عن الأصول الحضارية. والمتحف الذي يضم حصيلة الحفر ليس مقبرة للتاريخ، كما يقول المستقبليون، بل هو مركز

الوثائق الأكثر صدقاً ووضوحاً، ومع ذلك فإنها تتعرض لتأويل مغرض أحياناً، ومهمة الحداثة البعدية تأويل الماضي على ضوء المستقبل.

وليس التأويل واحداً؛ إذ إن حجم الوثائق كبير جداً، ثم إن تأويل الفنان الحداثي البعدي مختلف عن تأويل الفنان التقليدي، وعند التقليدي يقتصر التأويل على المحاكاة، وعند الحداثي يصبح التأويل خلافية، أما عند الحداثي البعدي فإن التأويل تاريخي تراثي متعدد، لأنه يتخلى عن الفردية والنخبوية التي حمتها البرجوازية في عهود الحداثة.

إن ردم القطيعة الثقافية واستعادة الهوية إنما يتم بالعودة إلى الجذور وإلى التراث، وهي الوسيلة لملء الفراغ العربي، وإذا كان اتجاه الحداثة البعدية يبحث عن الاتصال بعد القطيعة، وعن التعددية بعد الواحدية، وإذا اعتبرنا أن جميع الثقافات فرع من الثقافة الإنسانية وليست جزءاً من الثقافة الغربية تابعاً لها، فإن تيار الأصالة سيلتقي حتماً مع تيار الحداثة البعدية.

لابد أن نتذكر أن قبل ثورة الحداثة على الماضي والواقع والطبيعة والإنسان، كان ثمة مخزون ثقافي حجر عليه ووضع في أقبية المتاحف والقصور والمكتبات، هذا المخزون هو التراث. ويجب أن نتذكر أيضاً أن القطيعة التي مارستها

الحداثة طيلة قرن كامل أو يزيد في الغرب كانت قطيعة التراث. من هنا نرى أن تيار أصحاب الدعوة إلى ما بعد الحداثة، أصبح أكثر وضوحاً عندما اتجه نحو التراث بوصفه الذاكرة المكتوبة والذاكرة المشخصة لإنسان الحضارة. ويجب أن نشير، قبل أن نتابع الحديث عن التراث، إلى اختلاف مفهومه القديم القائم على معنى الإرث المادي، عن مفهومه المعاصر الذي تولد عن الحداثة بذاتها، والذي يعني (المخزون الثقافي الماثل في جميع منجزات الإنسان عبر تاريخه في نطاق بيئته الثقافية).

الحديث عن ما بعد الحداثة، هو حديث عن المستقبل وليس عن الماضي، وإذا كان الماضي وعاء أحداث التاريخ، فإن التراث هو مخزون العطاء الإنساني الذي لا يتحدد بالزمن الذي انقضى، بل بالزمن المستمر، من الأول إلى الآخر.

هكذا يصبح التراث بمعناه الجديد، وما بعد الحداثة، في صف واحد لإنقاذ مسيرتها من مطبات العدمية والعبثية واللاشيء واللافن.

ولكن كلمة تراث، وقد كانت حكراً على الفكر الأصولي، وتعني العودة الأيديولوجية إلى بدايات الممارسات والظواهر الاجتماعية والأخلاقية، الحديث عن

هذه الكلمة في نطاق بعد الحداثة يستغله الأصوليون للعودة إلى الماضي البدائي، وليس للعودة إلى الذاكرة التاريخية، كما يسعى إلى ذلك أصحاب الدعوة التأصيلية الثقافية، الذين يصرون على التمييز بين الأصولية والأصالة.

الفصل الثامن
غروب الصورة

١- الفكر الفني والعصر الصناعي

ما زال عنوان فكر الحداثة الفنية «المعاصرة والتحرر»، معاصرة العصر الصناعي والتحرر من جميع الالتزامات والإرغامات، بل التحرر من الثوابت كالقيم والطبيعة والإنسان، وتجلت معاصرة التقدم الصناعي بسيطرة الآلة في مواضيع المصورين، أو استعمال الآلة ذاتها، أو فكاك الآلة ونفاياتها في صنع عمل فني. واعترف النقاد على لسان سومبارت بأن «أي فرع من فروع الإنتاج والإبداع لم يبقَ بعيداً عن الآلة مما يجعل عصرنا الفني عصر الآلة تماماً».

وتمثل استعمال الآلة في وجه آخر، ليس في تحديد الموضوع والمادة، بل استعملت الآلة كأداة لإنتاج العمل الفني بديلاً عن الفرشاة والإزميل، وكانت آلة التصوير وسيلة لإنتاج صور مكرورة لموضوع واحد يمارس الفنان اللعب في تغيير ألوان الصور كما فعل أندي ورهول.

وقام هاملتون بعرض ملصقات فوتوغرافية موضوعها السيارة والأزياء ومظاهر الحياة المعاصرة في معرض (الإنسان- الآلة- الحركة) وكان ذلك عام ١٩٥٦ في إنكلترا، وبالمقابل كان فرنسيس بيكون قد التزم بتمثيل الإنسان الحديث مسحوقاً بتأثير المجتمع الصناعي تعبيراً عن احتجاجه على سيطرة الآلة.

وفي مجال النحت ظهرت الآلة وخردواتها صريحة في أعمال لورنز وليبشتز وأرشبينكو حيث بدا الفنان وكأنه مجرد عامل في مصنع لتهذيب الفضلات المعدنية.

وتسربت الآلة إلى العمارة الحديثة، إن بناء المركز الثقافي في منطقة بوبورغ في باريس حاملاً اسم "مركز بومبيدو" اسم رئيس وزراء فرنسا الأسبق، يبقى النموذج الأوضح على مدى تأثير الآلة على العمارة؛ لقد صمم البناء المعمار الإنكليزي روجرز مع المعمار الإيطالي بيانو، ونُفّذ باستعمال أنابيب وجسور معدنية وملونة ظاهرة للعيان وكأنها فوهات مداخن باخرة أو مصنع، بلغ وزنها ١٣٥٠٠ طن، أي ضعف وزن معدن برج إيفل.

أصبح هدف عصر الآلة الوصول إلى عمل يحوّل المادة ولا يحوّل الشكل. وأصبحت ثقافة المواد والتقنية كما يقول تاتلان (Tatlin) هي السبيل لإنشاء فن طليعي حقيقي.

والواقع أن الطلائعيين ينتسبون إلى جنسيات مختلفة لا يربطهم بالفنون إلا إدراكهم لأهمية التحولات الاجتماعية والفكرية والصناعية في هذا العصر، لقد كانوا فعلاً من أوائل شهداء هذا العصر المتحول والمتفجر.

٢- محاولات إلغاء الصورة

استيقظ جمهور الفن منذ عام ١٩١٠م على ابتكارات فنية جديدة، اعتبرت عدواناً على الذوق وعلى الفن، وليس مجرد انقلاب على النظام الجمالي. وأطلق النقاد عليه عنوان الطلائعية (les Avants Guardes). اعتقد هذا الجمهور أنه اكتسب حرية الإبداع، حرية ممارسة الفن الصافي، مهما أوصلته هذه الحرية إلى الانقطاع عن المجتمع، ومهما أدت لفقدان المجد والضياع في بحر الهامشية، ولكنه يعتقد أن الفن الخالص ليس حيادياً. كثير من الطلائعيين كانوا سياسيين، ولكن رؤيتهم للمجتمع تمت من خلال طابع هذا العصر الصناعي، وهم إذ قبلوا تسمية الطلائع العسكرية فلأنهم فعلاً يخوضون معركة خطيرة في المجتمع والتاريخ. ولقد استعملها المستقبليون أولاً في بياناتهم ليؤكدوا أنهم رواد الثورة التشكيلية والإبداعية والسياسية، إذ يرون أن الفن هو: "ثورة

ومبادهة واندفاع وحماسة، وضياع في المطلق ونضال ضد كل العبوديات".

لقد أصيبت القيم التصويرية بهزة عنيفة، وأصبحت صورة الفن قاتمة، ليحل محلها، كما قيل، صورة العقل والعلم. ولقد اعتبر هذا الانقلاب نهاية التقدم.

وكانت الثورة على المنظور الخطي الذي استُمد من علم البصريات، هي بداية القطيعة مع أسس النظام الكلاسي الذي وصل إلى أعلى مستوى العقلانية.

والطلائعيون الذين مارسوا القطيعة مع النظام الجمالي الكلاسي، يهدفون إلى البحث عن أشكال جديدة غير تقليدية، لا تخضع لدلالات متفق عليها مسبقاً، دون أن يعني هذا الدعوة إلى فن من أجل الفن، هذه الدعوة التي بقيت أسيرة النظام الجمالي الكلاسي، بل الدعوة إلى تجارب شكلية متطرفة، تتحدى كل ردود الفعل القاسية والمفزعة التي قد يجابه بها الفنان. وكان الهدف أيضاً البحث عن فن جامع وكلّي، يستطيع تحديد علاقة الفن بالحياة اليومية في هذا العصر الآلي. وكان للعمارة نصيب كبير في التحول الماهوي على يد جماعة الأسلوب (De stijl) وجماعة مدرسة الباوهاوس (Bauhous).. حيث أصبح الفنان صانعاً والصانع فناناً. ولم تكن الطلائعية عنواناً لحركة فنية، بل هي مجموعة

اتجاهات حرة، تتفق في معارضتها للتصوير الواقعي، والمدرسة الكلاسية هي مجموعة تجارب تتتابع فيها مسائل إشكالية إنسانية، وتتجه نحو العصر الذي يتسم بالمكننة والتمدين، العصر الذي يقدم صوراً غير مألوفة سابقاً في كل المجالات، العصر الذي يرفض الرومانتية التي تلجأ إليها الذاتية المنفتحة على الوهم.

٣- الصورة من الفكر إلى الشيء بذاته

انتقل الفنان من محاولة استعمال المعدن والآلة والنفايات، إلى استعمال الأشياء بذاتها، وكما هي أحياناً كمواضيع للعمل الفني، وعندما قدم دوشامب المبولة كمنحوتة وقّع اسمه تحتها، وصرح قائلاً: «هكذا فنحن لا نستطيع تمثيل الشيء أفضل من الشيء نفسه عندما يقدم ذاته». وبدا هذا التداخل الحلولي بين الصورة والشيء إلى تداخل حلولي آخر بين المتاع والنحت كما في أعمال التنصيب (Installation)، أو التداخل بين مفهوم البرجوازية الاجتماعية والبروليتاريا عندما استعملت أشياء العمال والعوام، مثل علب السردين والزجاجات الفارغة التي عرضت تحت عنوان الفن الشعبي (Pop Art). كما بدا ذلك التداخل في أعمال جماعة الحدوثية (Happening) التي

أرادت دمج البيئة وحلولها كموضوع فني. كما تداخلت الفنون الإيمائية والرقص والديكور والإضاءة في أعمال جماعة البرفورمانس (Performance).

لقد خرج التصوير عن اللوحة تماماً، بل لقد أصبح مجرد حدث يمكن أن نسجل وقائعه في فيلم أو مشهد البرفورمانس لم يكن ولن يكون لوحة، بل حدث لا يمكن تسجيله أو نقله أو اقتناؤه إلا في نطاق السينما والتلفزيون.

أوجدت هذه الاتجاهات المتطرفة فناً تشكيلياً منفصلاً عن جذوره ومعارضاً لجميع القيم الجمالية التي اتفق عليها علماء الجمال والفلاسفة، منذ كانط وهيدغر وبومغارتن، ومبرر هذه الاتجاهات أنها تبحث عن حقيقة جمالية جديدة خارج حدود التنظير المدرسي النهائي والجامد، ذلك أن مساحة الصراع بين العقل والحلم، بين الواقع والخيال، بين المفهوم والهلوسة، مساحة عريضة يتدخل في تحديد أبعادها التطور المذهل الذي يسمى العصر الحديث.

الفصل التاسع
نقد الفكر الفني الحديث

١- إلغاء الواقع

أمام التحولات الهائلة التي تمت خلال القرن العشرين في نطاق الفن، كان لا بد من الاعتراف أن صفة الفن لم تعد محددة ثابتة كما كانت عليه قبل ذلك القرن، بل إن هذه الصفة التي كانت تميّز العمل الفني بكونه إبداعاً تشكيلياً ثابتاً متصلاً بعالم ثابت، لا بد أن تتغير بعد أن أصبح العالم، بجغرافيته، وثقافته، واقتصاده، أكثر تحركاً من أي وقت مضى، بل أصبح من الصعب التمييز بين واقع اليوم وواقع الأمس، واقع اليوم الذي انفصل تاريخياً عن ماضيه لكي يدخل غمار التحولات التي لم يعد لها حدود في عوالم الاتصال والسياسة، عالم التراكم المعرفي.

لقد أراد الحداثيون إثبات فشل الصورة المنتمية إلى الواقع والموضوع بأنها نقل زائف، وخداع للحقائق، وهيمنة على الخيال، وحصار للتأويل والتذوق، ولم تعد الصورة

وسيلة للمعرفة أو طريقاً للتنوير كما كانت سابقاً، بل أصبحت طريقاً للتعارف مع الآخر بعد الاعتراف به كصنو، مهما كان حجمه الجغرافي أو الثقافي صغيراً.

٢- التمرد على الجمهور

كان الفن خاضعاً لمعيار ثابت معروف، وكانت المؤسسات قد وضعت توصيفات لمفهوم الفن في كتب علم الجمال التي ابتدأها بومغارتن منذ عام ١٨٥٠م، ولكن تطور الصناعة الثقافية خلال القرنين السابقين، وانتقال الفن من الساحة البرجوازية إلى الساحة الجماهيرية، أورث إرباكاً، إذ إن الجمهور الذي أَلِفَ السابق وجد نفسه في نطاق الفن الحديث والمعاصر أمام خيارات صعبة، إذ فقد المبادهة تحت تأثير الإعلام والفرجة وتجارة الفن الذي أصبح سلعة أو سهماً مصرفياً، وفي غياب معارضة الجمهور، تمادت الاتجاهات الفنية بالانفصال الذي أعلنت عنه تجربة "الأشياء الجاهزة" (Ready made).

لقد كان التمرد شعار الفن خلال ذلك القرن العشرين، ولم يعترض الجمهور على هذا التمرد لأنه كان متعطشاً للتمرد الاجتماعي والسياسي، وكانت الثورة البلشفية من أبرز مظاهر التمرد الشعبي ومن أشدها تأثيراً على الحياة السياسية

والثقافية والاجتماعية، بدا ذلك واضحاً في أكثر الاتجاهات التي تموضعت تحت عنوان الطلائع.

٣- هيمنة التقنيات

لا نستطيع تقييم الفكر الحديث تقييماً نهائياً بعيداً عن تأثير العصر التقني، إذ ما زال الكلام على الحداثة مرتبكاً مفككاً، حتى إننا لا نستطيع تحديد الفارق بين الحداثة وما قبلها، أو ما بعدها، نظراً لاستمرار التأثير التقني. بل أصبح تعريف الحداثة مرتبطاً بالعصر الانفجاري الذي نعيشه، عصر الآلة والأدوات وفضلات المعادن والطاقة، وهي رموز الصناعة في العصر الحديث، بدا ذلك في مواضيع التصوير، ولكن النحت كان أشد ارتباطاً بهذه الرموز كما نرى ذلك عند برانكوزي ولورنز وأرشبينكو، وامتد أثر المادة إلى العمارة مما نراه واضحاً في بناء مركز بومبيدو في باريس.

ولم تعد الآلة موضوع العمل الفني فقط، بل أصبحت وسيلته أيضاً، عندما ظهر الفن المتحرك الذي تجلى في استعمال الطاقة الكهربائية أو الهوائية أو المغناطيسية، لتحريك العمل الفني وإطلاق تشكيلاته إطلاقاً غير محدد، كما فعل كالدر وشوفير، مما أبرز الفن البصري (Op.Art)،

الذي اعتمد على لعبة خداع البصر التي أجادها فاساريللي منذ عام ١٩٥٣م.

لقد أصبحت تبعية الفن للتقنيات سبباً في ظهور أزمة الفن ضمن نطاق مكتشفات العصر في مجال المعلوماتية والسرعة واكتشاف أسرار الكون.

الفصل العاشر
ثقافة الصورة في زمن التقنيات

١- المعلوماتية وعاء الفكر الحديث

حققت المعلوماتية جميع طموحات النزعات الفنية السابقة، البصرية والحركية والمفهومية والتنصيب، ونقلت الصورة إلى حيّز جديد تتجمع فيه الحواس والأجناس، لتشتمل على الصورة، والحركة، والصوت. مفهوم التداخل هذا تحدث عنه رولان بارت، كما تحدث عن مفهوم الإزاحة فوكو وديلوز. وسيثبت الفن الجديد، فن الألفية الثالثة، أن ما بعد الحداثة ليس اتجاهاً لتأكيد الحداثة أو تصحيحها، بل هو مجال لإعادة الفن إلى قواعده الثابتة. فالصورة ليست شيئاً مبتذلاً ممسوخاً، أو معدوماً، بل هي حضور مشخص لمعنى الفن وقد استعاد صفته كلغة عالمية، لكي ينتشر عبر العالم في نطاق صالة عرض افتراضية موزعة في جميع أنحاء الكوكب، مرسومة بفأر الكومبيوتر، ملوّنة بأصابع حلت محل أنابيب اللون، متجلية على شاشة تحكم

في تجميع رقمياتها، العقل والخيال والصدفة والارتجال، بوقت واحد.

واستقر في ذهن قادة المعارض السنوية والبيناليات أن الصورة الشاهدة على عصرها، هي الصورة المرتبطة بعصر أوربا فقط. ولكن في نطاق المعلوماتية العامة لم يعد مكان واحد محدد يمكن أن يكون مصدراً قطبياً لتحولات الفن. صحيح أن مركزية الإعلام الذي احتكر المعلوماتية ما زالت جاثمة في لندن أو نيويورك، قادرة على غسل العقول وتشويه المثل، ولكن في مناخ تعدد مصادر صناعة التحولات، فإن المحيط سوف يتفوق على المركز، أو على الأقل سوف يحد من سطوته واحتكاره وقطبيته، وسيحقق معرفة جمالية بينية تستمد جذورها من هويات حضارية متنوعة لا بد من الاعتراف بخصوصيتها.

ويحاول المفكرون الأمريكيون تعويم الثقافة البصرية القائمة على الميديا، والتي تقوم على فاعلية توليد المعاني والقيم الجديدة، ولا بأس أن يتم ذلك ضمن دائرة ثقافة قومية محددة.

وفي الوقت الذي قادت فيه الميديا عملية الترغيب بالحداثة، ومؤامرة تبرير العدمية والعبثية، فإن المعلوماتية بوصفها الآلة الأكبر طموحاً لتحقيق صناعة الميديا، ستقود عملية المصالحة والحوار والتعارف بين جميع أشكال الصور

والجماليات، وفي بينالي البندقية الأخير كانت أكثر عروض الصورة مقتصرة على العرض بواسطة الميديا: الكومبيوتر وأفلام الفيديو وشاشات العرض، وأصبح الكلام على الميديا التي تلتهم المؤلف، وسيلة الثورة الرقمية لتحقيق مصالحة بين أطراف العالم، على حساب المركز الذي شغله الاستغلال الإمبريالي لهذه الثورة.

٢- التكنولوجيا والكينونة

لم يعد الفكر الإلكتروني المتمثل بالكومبيوتر والإنترنت حدثاً عرضياً بل خلق واقعاً تواصلياً جديداً، ولأنَّ الفن التشكيلي يعبر عن واقع تواصلي مع الآخر، فإنه سيشارك النشاطات الإنسانية في استعمال الفكر الإلكتروني. وإذا ما تماهت الحداثة مع العصر الآلي، فإن ما بعد الحداثة ستختار وبالضرورة الفكر الإلكتروني بوصفه بداية لرقي التواصل الإنساني لإحراز أكبر الانتصارات في توثيق العلاقات الإنسانية والعالم. وقد ينزاح النص التقني ليحل النص الفني الإلكتروني منتصراً إلى وقت مديد.

أخيراً وليس آخراً، أعلن عالم التقنيات عن ظهور أجيال من الآلات المفكرة، هذه الكيانات التي حلت محل البشر يتجاوز ذكاؤها ذكاء الآلهة الأسطورية، قادرة على التعلم

والاكتساب المعرفي، والمشاركة والاستدلال والوصول أيضاً إلى الوجدانيات والمشاعر، وعلى استخلاص الملامح المميزة دون عون أو تدخل.

ستقوم الصورة عبر الشاشة بدور عالمي أكثر فاعلية من دورها التقليدي، وستصبح أكثر ضرورة بعد أن أوحت الحداثوية بانهيارها ونهايتها. في الألفية الثالثة ستعود الصورة إلى الحضور في معرض مستمر متحول وشامل حاملة إشارات ورؤى وخصائص متميزة ومتعددة بتعدد ملايين الإرساليات التلفزيونية والمعلوماتية، والتي لم تعد محصورة في غرفة مغلقة، بل انتقلت إلى جيوبنا وناقلاتنا.

هكذا أصبح بوسع الصورة أن تقضي على الهيمنة التي توحي بها العولمة أو النظام العالمي القطبي، لأنها تقوم على التعددية، ما دامت تعني الإبداع الذي تميز بالشخصانية.

تستطيع الصورة أن تدخل إلى أبعد مجالات التلقي، وأن تستقر في أعمق الشبكيات البصرية، حاملة أنماطاً من التجارب المعبرة عن خصوصيات العالم، وقادرة على تحقيق التواصل والحوار بين الأفكار والأحلام والقيم، مهما ابتعدت المسافات الحضارية والإثنية. أصبحت قادرة على تحويل الصورة من نقل الجزء إلى نقل الكل، بوصفها صورة كونية كوزموغرافية تتجاوز اللغة التي ما زالت عامل تفكيك الكونية

البشرية، بل هي تتجاوز الإشارة المخصصة لكي تبدو صيغة هيروغليفية، تؤسس لقراءة عالمية مشتركة، قادرة على جعل الدلالات المتنوعة محمولة على لغة تشكيلية، تتفوق على الكلمة التي لم تستطع نقل الواقع الموزع مختلفاً في جميع أنحاء العالم. وعوضاً عن أن تكون الوسيلة التقنية التي استغلت - قبل الكومبيوتر- لتفكيك الواقع وفصله عن الصورة، أصبحت المعلوماتية قادرة وبقوة سحرية على إعادة تشكيل الواقع من خلال صورة قادمة من جميع أطراف العالم، لكي تستقر على جميع الشاشات بوقت واحد.

٣- جمالية الصورة الرقمية

أمام التحولات الهائلة التي تمت خلال القرن العشرين في مطلق الفن، كان لا بد من الاعتراف أن صفة الفن لم تعد محددة ثابتة كما كانت عليه قبل ذلك القرن، بل إن هذه الصفة التي كانت تميّز العمل الفني بكونه إبداعاً تشكيلياً ثابتاً متصلاً بعالم ثابت، لا بد أن تتغير بعد أن أصبح العالم، بجغرافيته، وثقافته، واقتصاده، أكثر تحركاً من أي وقت مضى، بل أصبح من الصعب التمييز بين واقع اليوم وواقع الأمس، واقع اليوم الذي انفصل تاريخياً عن ماضيه لكي يدخل غمار التحولات التي لم يعد لها حدود في عوالم الاتصال والسياسة، عالم التراكم المعرفي.

في عالم الكمبيوتر، نحاول تنظير جمالية الصورة الرقمية القادمة إلينا على (سطح المكتب) الذي يتصدر الجهاز الساحر. وأصبحت أي نظرية جمالية أو فلسفة جمالية تستطيع أن تضع أسسها، بعيداً عن صورة اعتمدت على خيالنا وانفعالاتنا، وعلى المعادلات النفسية والاجتماعية التي كنا نمارسها ونحن نمسك بزمام الريشة بملء كفنا وأصابعنا، وحيث نضخ الألوان من الأنابيب المعبأة بكل ثقة ومسؤولية، ثم نؤسس عملاً فنياً مجسداً ينتقل إلى المعارض، يحمل اسمنا، ودورنا، ورؤيتنا، مع اعترافنا بحق المتلقي الكامل بتأويل هذا العمل أو رفضه.

نحن إذن على أبواب عالم جديد للصورة، يتخلى عن جميع المقومات التي اعتمدها منذ العصور الحجرية حتى عهد الحداثة، لكي يعتمد على مقومات علبة صغيرة أو صندوق محمول على حضننا، يتحدى خيالنا وذكاءنا، ويتحدى تقاليدنا وأخلاقنا.

٤- المتحف الافتراضي ودور الصورة الرقمية

سيكون باستطاعة الصورة الرقمية عبر الشاشة بوسائلها الجديدة التي تجاوزت الرقعة الثابتة (ورقة أو لوحة)، أن تدخل البيوت كلها، وتخاطب الأعمار والأجناس على اختلاف مستوياتها في الثقافة والوعي، إذ أصبح القمر

الصناعي يقدم المتحف الافتراضي، الذي ابتدأ الحديث عنه أندره مارلو، على أوسع نطاق وبوقت واحد إلى جميع القارات. أليس هذا الانتشار المتكافئ دليلاً على تحقيق عالمية الصورة، ليس بوصفها لغة فقط، بل بوصفها موجودة في كل بيت من بيوت البشر في العالم؟ ألا يحقق ذلك تواصلاً إنسانياً ومعرفياً يقوي الأواصر، ويحقق حواراً مستديماً، يحد من التفاوت والتعارض والصدام؟.

٥- إيجابيات التقنية

حقق الكومبيوتر عاملاً أساسياً في مفهوم الفن المعاصر؛ وهو السرعة والدقة والجودة والرخص.مما ساعد على الانتشار الواسع وعلى تحقيق التبادل الفني الثقافي المباشر، وأصبح ما سماه أندره مالرو بالمتحف الافتراضي محققاً على المستوى الفردي، إذ إن ما يكوّنه الفنان على شاشة الكومبيوتر يصل إلى أبعد المسافات ويتلقاه ملايين البشر.

أصبحت الثقافة البصرية أكثر عالمية تتجاوز حدود الزمان والمكان واللغة، فاتحة آفاق العالم لكي تفسح في المجال لتعرف الآخر وثقافته وتطلعاته، كذلك قرّبت المسافة بين الأحلام والطموحات، وقوت الروابط الإنسانية بين شعوب العالم؟.

في مجال التصوير نابت أصابع الكومبيوتر عن الفرشاة والألوان والزيوت، وقدمت حوامل جديدة تختلف عن الورق والقماش والحجر... ولكنها لم تتخلف عن تقديم خدمات مجانية لهذه الحوامل التقليدية، إذ إن الكومبيوتر قادر على نقل المخرجات البصرية من صور ورسوم، وتكرارها على الخامات المختلفة من قماش وورق.

ثمة خطاب مباشر تعرضه الصورة على العين، بدءاً من التأثير العقلي إلى التأثير الخيالي. وتتحول الصورة من مجموعة أشكال إلى مجموعة معان، ومنها إلى مجموعة إيقاعات وأنغام.

ولقد تبين أن ما يعيق هذا التحول، هو الأفكار الثابتة التي فرضتها الثقافة التقليدية، من أن الصورة تعبر عن أشياء، وأشياء فقط، مهما كانت خلفيتها فكرية أو خطابية أو تقريرية. ولكن الصورة إذ تعبر عن معانٍ، فإن تجلي هذه المعاني يمكن أن يتم عن طريق الصوت أو عن طريق الصورة.

٦- إشكاليات عصر التقنيات

في عصر التقنيات أصبح السؤال: هل انتهى عهد جميع أشكال الفن وأنماطه قبل الألفية الثالثة؟ وهل انتهت جميع الوسائل السابقة؛ القلم والريشة واللون، ونحن نمارس لعبة

الغرافيك في ذلك الجهاز الساحر، الذي يستوعب ملايين الألوان بدرجاتها وشياتها وكثافتها وشفافيتها، وبخميلتها العاكسة أو الجافة؟

ثمة سؤال آخر: هل أصبحنا قادرين على التخلي عن العقل الإنساني المحدود، لكي نستسلم إلى ذلك العقل الذي يحوي ذكاءً يتجاوز ذكاء البشر جميعاً متضامنين، ونقتصر على ممارسة لعبة ذكية تقوم مقام الخيال، وتعتمد على الصدفة والتجربة، أو على المهارة في تحريك المفاتيح دون الاعتماد على أية نوطة أو دليل مسبق؟.

هل علينا أن نهجر محترفات التصوير نهائياً، لكي نلتجئ إلى ركن مظلم يسيطر عليه جهاز يتمتع بذكاء اصطناعي خارق، قادر على تحقيق إبداعات لا حدود لها، لمجرد أننا نتمتع بمهارة عالية وخبرة متفوقة في تحريك صور تلك الشاشة لخلق عمل فني غير متوقع يسيطر عليه «الروبوت» وليس العقل الإنساني الفردي، يسيطر عليه المحوّل الرقمي ديجيتال، يحاول استغلال الإشارات المجردة عن طريق تجزئتها سعياً وراء تحويل الصورة إلى نقطة ضوئية ذات درجات متعددة من اللون، ينتج عنها منظومة من الخلايا الضوئية التي تعبر عن صورة لم يمسسها قلم ولم تفترش بعد لوحة أو جداراً؟.

الفصل الحادي عشر
تحديات الفكر في هذا العصر

١- تحدي القوى السياسية

كان تيار العولمة الاقتصادية الجامح وسيطرة القطب الواحد، قد أسس تغييراً كبيراً في جيوفيزيائية العلاقات الدولية، كان علينا اليوم أن نفهم أن هذه السيطرة القطبية الواحدة، ليست قدراً قابلاً للاستمرار، وأن ثمة ما هو قادر على تفتيتها وشطرها عن طريق إعادة النظر في فهم العلاقة بين الذات القومية وبين الذات الأخرى، فهماً لا يقوم على أساس القوة التي ليست لها حدود، بعد أن امتلكت زمام سلاح الدمار الشامل القادر على القضاء على الكوكب الذي نعيش فوقه نحن والآخر؛ بل يقوم على أساس القيم الإنسانية التي تستطيع أن تحد مفاعيل القوة، بما تملكه من إرادة وانتماء وطموح، تماماً كما تم في دول الشرق الأقصى التي أصبحت مثالاً يحتذى في تعبئة الثروة المعرفية القومية، والتعامل بها بواسطة مستحدثات العقل الإلكتروني.

وأمام اختراق سيطرة التقانة على الفكر والعمل والفن، كان مبرر هذه الاختراقات أن الصورة لم تعد مجرد وسيلة بيانية بل أصبحت وسيلة اتصال تتماشى مع طرائق الاتصال الفذة التي وصل إليها العلم الحديث.

لقد راهن الفنان الحديث على جدارة الصورة المسندية فأطلقوا سراحها من إسار الإطار الخشبي لكي تصبح شيئاً من الواقع.

أجل لقد انتقل الفنان المعاصر، من نقل الشكل إلى معالجة الشكل بذاته، انتقل من فن المعارض والصالونات الذي عمّد وجوده لإرضاء متعة نسبية، إلى عمل ينتج عن الفكر المؤثر في وجود المخترعات والابتكارات تحت عنوان الإبداع. وأصبح على الفكر أن يجابه تحدي الفن الافتراضي.

٢- تحدي غواية الميديا

صحيح أن جميع التنصيبات التي تتفشى اليوم في جميع المعارض تمثل الحقيقة، دون الاهتمام بكون هذه الحقيقة رائعة أم افتراضية، ولكن أنصارها يجرؤون على القول إنها الحقيقة وعليكم أيها النقاد والجمهور التحلي بالشجاعة لتقبل مغامرتنا في تطهير هذه الحثالات ورفعها إلى مستوى الفن الرفيع.

ويدافع الجمهور عن حقه بالمقاومة، ولكنه في رحاب

أعرق أماكن العرض وفي حضور أشهر الفنانين لا يملك الجمهور الجرأة على رفض غواية الميديا. لقد استطاعت الصناعة الإلكترونية أن تبرر ذاتها فلسفة وعقيدة، بوصفها الآلية المقاومة والمسيطرة على عالمنا الفكري والاقتصادي والجمالي، وأنه لا مناص من قبولها وإلا اتهمنا بالماضية التي أدانها المستقبليون منذ قرن من الزمان.

٣- الحلول النظرية لمجابهة التحديات

من المؤسف أن الفنان في الغرب والشرق لم يشارك بعد الباحثين في مخابرهم الفكرية الجمالية، لعدم الثقة بالحلول النظرية، كذلك لم يباده مستقلاً، فكرياً أو تطبيقياً بشق الطريق نحو الخلاص من أفخاخ الحداثة، وإنقاذها على الأقل من سلبياتها، إذ إن القضاء عليها بداعي تجاوزها لا يستقيم مع مفهوم العصر والتاريخ، فالحداثة بمفهومها البياني هي التطور باتجاه الإنسان وليس ضده.

الصورة الجديدة المنشودة إذن، لن تكون إلغاءً لتاريخ الفن، ولن تعترف أبداً بموت المؤلف أو بجهالة المتلقي، كما أنها ستعيد الاتصال بمفهوم الفن، متجاوزة القطيعة التي وصلت إليها الحداثة. ولكن لن يكون بوسعها أن تدوس بأقدامها آثار تلك الحداثة. ستكون الصورة الجديدة ممثلة لحداثة الحداثة.

الفصل الثاني عشر
تحولات الفكر الجمالي العربي

١- مراحل تكون الفن التشكيلي

بدت مظاهر الفن الجديد في البلاد العربية نتيجة تقاطع العلاقات مع الشمال، فلقد كانت ظاهرة التقاطع الأولى تكمن في ظهور الواقعية التي لجأ إليها المستشرقون الذين زاروا البلاد العربية، على رأسهم دولاكروا، ونقلوا مظاهر الحياة الاجتماعية والتقاليد بأسلوب تقريري لفت أنظار النخبة الثقافية إلى أهمية هذا التصوير الحاذق، الذي نقل مشاهد مألوفة من الجمهور، ارتفعت إلى مصاف التكريم التشكيلي في المعارض التي رعاها الخديوي وشجع على اقتنائها بأسعار عالية.

ابتدأ الفن التشكيلي العربي بمرحلة معاصرة الفن الأوربي من حيث جماليته التشبيهية، ومن حيث مدارسه الانقلابية على الشكل، والتي ظهرت خلال القرن التاسع

عشر. ويجب القول إن تجارب المعاصرة كانت متشابهة ولكنها لم تكن متناسقة بين فناني الدول العربية.

لقد ظهر الفن الجديد في زمن متقارب في البلاد العربية تبعاً للتحول التربوي العربي الذي قاده الإصلاحيون، من ساسة ومفكرين، واستقر هذا الفن متطوراً باتجاه الحداثة التي ابتدعتها أوربا، فكراً وأدباً وفناً وعمارة، وكان لا بد لهذه الحداثة من الانتشار عالمياً بتواتر مختلف، وبدت واضحة في تيارات الفن العربي.

كانت تجارب الحداثة أكثر تناسقاً بعد أن تقارب التشكيليون وتلاقت اتجاهاتهم بسبب اطلاعهم مباشرة على تطورات الفن العالمي إبان وجودهم في أوربا كموفدين لدراسة الفن في المعاهد المعروفة، وفي المشاركات التي تمت في المعارض المشتركة أو في البيناليات التي استوعبت لقاءاتهم وحواراتهم، مما حدد أوجه التوحد والتلاقي، لتكوين فن عربي حديث، ذي شخصية متميزة.

٢- التأصيل التشكيلي

تدفعنا الرؤية الفلسفية للتساؤل عن مدى حضور الفيلسوف الجمالي في ثقافتنا الفنية، ثم التساؤل عن مدى حضور الناقد الفني.

أمام تضخم الإنتاج الفني التشكيلي العربي لا نرى تماثلاً لهذا التضخم في مجال فلسفة الجمال العربي أو في مجال النقد الفني، مما جعل قراءة هذا الإنتاج الضخم المتنوع، صعبة وعامية تعتمد على ذائقة فطرية، أفقدت هذا الإنتاج عاملاً أساسياً في تقييمه والتعريف بخصائصه وأساليبه.

انتقل الفن التشكيلي العربي المعاصر كبدعة جاهزة من الغرب، حاملة جميع أركان جمالياتها، وجميع أساليب تكونها ومدارسها. ما زال هذا الفن مرتبطاً بالقواعد الفلسفية التي قام عليها الفن في الغرب، فهل كان على الناقد العربي أن يعتمد على مفهوم الجمال الفني الذي حدده الفلاسفة هناك، كي يتمكن من قراءة النص الفني المعاصر قراءة جمالية صحيحة؟

وسواء أكان هذا الناقد قد نجح في قراءته القائمة على مفهوم الجمال الفني في الغرب أم فشل، فإن ما تدعو إليه حركة التأصيل في الفن العربي، هو الاعتماد على مفهوم محدد للجمال الفني، يقوم على فلسفة الفن العربي التي ما زالت بعيدة عن متناول الفنان، على الرغم من فردية المحاولات الجادة لتكوين هذه الفلسفة.

ولا بد من الاعتراف أن الفنان العربي، مبدع على طريقته، مع أنه يميل بقوة إلى تأصيل عمله الفني. ونعترف

أيضاً أن الناقد الفني العربي يجتهد لاهثاً لقراءة عمله قراءة عربية مجردة عن التأثير الفلسفي الجمالي الغربي.

ولكننا ما زلنا نختلف في تحديد مبررات التأصيل الإبداعي والتعريب النقدي، لسبب بسيط يبدو في القناعة المستديمة باستمرار تبعية الفن التشكيلي المعاصر لفن الغرب وفلسفته، على الرغم من تطلعات الفن الحديث للخروج من محبسه التقليدي إلى التنوع المذهل باتجاه الفنون والجماليات الشرقية الأخرى، بل أصبح التمغرب بداية الخروج عن الجمالية الغربية إلى الجماليات الأخرى ذات الجذور الحضارية المختلفة، وكان ماتيس في فرنسا، وبول كلي في سويسرا، من أبرز ممثلي هذا الاتجاه.

لقد عبر هؤلاء جميعاً عن يأسهم من التقاليد الفنية الكلاسية التي بقيت جاثمة على صدور الفنانين في أوربا خلال خمسة قرون، كما عبروا عن سخطهم لعلم الجمال الذي أوصلهم إلى حافة ذوبان الشخصانية والذاتية، وكثير منهم سار وراء الفلاسفة الذين أنذروا بسقوط الحضارة الغربية مثل اشبنغلر، أو بغياب المثل الإلهية مثل نيتشه، واتجهوا نحو حضارات أخرى لعلها بدائية أو تاريخية، ولكنها كانت أقرب إلى القيم والإنسان والطبيعة.

لقد ألجمت القناعة بتبعية الفن التشكيلي للغرب، قناعة

أخرى بضرورة البحث عن فلسفة جمالية عربية، والبحث عن فن حديث عربي، هذا البحث الهام والملح لدعم الهوية الثقافية العربية، ولرفد الفن العالمي بتجارب أصيلة لعلها تساعده في التخفيف من تشرده وعدميته.

وليست الدعوة إلى التحرر من الوصاية الفنية الغربية دعوة عصبية، فالفن الغربي يتمتع بتاريخ حافل من العطاء الإبداعي ما زال موضع اهتمام العالم، فهو مصدر التيارات الفنية التي تتوزع شواهدها في جميع متاحف العالم. وما زال تقييمها يزداد شططاً حتى أصبحت قيمة لوحة فنية غربية يشتريها هاوٍ في اليابان من أقصى الشرق، بملايين النقود، تعبيراً عن تقديره لأهميتها، مع أنه عمل فني قُيِّم بقروش زهيدة في بداية حياة مؤلفه. ولكن مع الاعتراف بكثافة الدراسات النقدية حول الحداثة الفنية في الغرب، فإن هذه الدراسات لم تؤسس بعد لعلم جمالي يساعد على قراءة الفن الحديث قراءة نقدية بريئة من النقد، فما زال نقد النقد الفني دليلاً على ضلال القراءة الصحيحة للنص الفني الحديث.

٣- منظور الصورة

يعتمد علم المنظور الغربي على مبادئ رياضية تتصل بعلم الضوء، نستطيع تفسير هذا العلم بلغة العصر بقولنا : إنه

محاولة تطبيقية لتصوير الأشياء كما لو كانت مصورة بآلة فوتوغرافية.

ويعدّ المنظور الإسلامي من أبرز معالم الجمالية العربي والإسلامي، مما نراه في المنمنمة الفارسية عند بهزاد مثلاً أو نراه في المرقنة عند الواسطي وقد اعتمدت منظوراً مختلفاً نسميه المنظور الروحي الصوفي.

وعودة إلى منطلقات الصوفية عند السهروردي وابن عربي، حيث لا ترد الطبيعة في المفهوم الإسلامي أزلاً ألوهياً، وليست هي واقعاً مادياً بذاته، بل هي وجود مخلوق شأنه شأن الإنسان، والوجود كله من خلق الله، وهو يتحرك ويتفاعل بقوة الله. ويرى الصوفي الأشياء من خلال مفهومها كموجدات بفعل الله وقوته.

حددت هذه الأسس العقائدية معالم الجمالية الإسلامية والعربية وأصبحنا قادرين على تفسير كثير من الأمور التي لم يكن بالإمكان تفسيرها سابقاً، وهي: التحريف في الشكل، عدم احترام المنظور الخطي، كثافة الأشكال في اللوحة وشغل الفراغ، الرقش العربي بنوعيه الهندسي والنباتي، التلوين الرمزي.

إذا عرّفنا المنظور البصري بأنه العلم الذي يحدد رياضياً أنواع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث، انطلاقاً من

زاوية البصر، واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر، فإننا بذلك نضع أساساً لتمييز المنظور الروحي الإسلامي ولإبراز خصائصه.

وأول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين، أن المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر، فيما نراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح، أو هو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء.

ولهذا نقول: كانت مهمة الفنان الشرقي دائماً التعبير عن الرسم بذاته، فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته.

لقد درج الفنان على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه؛ لأنه يعني المضمون الروحي للأشياء، وهذا المضمون المرتبط بقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء مما يفوق مقدرة الإنسان، على عكس الفنان الإغريقي أو فنان عصر النهضة الذي سعى دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني، ولذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التي تحدد الأصول المطلقة للجمال والواقع الأمثل.

وثمة أمر هام في المنظور الروحاني الصوفي، فالأشياء

والمشاهد ترى من خلال وحدة الوجود حيث لا تحدُّها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان.

أما الرؤية الإلهية فهي أسطوانية لشمولها وضخامتها، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لأنها صادرة من نقاط لا حد لها وغير ثابتة. وهكذا فإن حزم الرؤية الإلهية الأسطوانية المسلطة على الأشياء بزوايا قائمة لا تتجمع في مصدر واحد، بل تصدر من جميع الاتجاهات. ولأن الفنان عاجز أن يرسم بشكل مجسم جميع الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فإنه يقوم بتجميع إسقاطات الرؤية الإلهية الأسطوانية من جوانبها ورصفها على سطح واحد.

وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية الموجودة في المخطوطات، أما في الصورة الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها، فإننا نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء ذاته، وهذا ما يسمى بالرقش العربي. وهكذا فإن المنظر في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة.

ويبقى هدف الفنان الصوفي أن يجعل الأشياء مجابهة للنظر من خلال أجمل ما فيها ودون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية، فإذا كانت الرؤية الإلهية للإنسان والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات أشعة مستقيمة كأشعة الشمس نظراً لشمولها وإطلاقها، فإن وصولها إلى الأشياء لا تقطعه حواجز صنعية وعلمية كما تقطع الشمس العدسات المقعرة أو المحدبة أو المواشير التي تضيق الحزم الضوئية أو تنشرها أو تحللها، وهكذا فإن الرسوم تبقى إسقاطاً للأشياء وليس انعكاساً لها.

أما الظل فقد يكون موجوداً في التصوير العربي، ولكن إن وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي، بل إن مصدر النور متغير، فهو نور إلهي وليس نور الشمس، ويخضع لمشيئة المصور كما هو الأمر في التصوير العربي الواضح في أعمال الواسطي في مخطوط مقامات الحريري.

آن الأوان لكي نضع حداً للتفسير الساذج البعيد عن التأويل الصوفي المتمثل بسبب عدم الفراغ في الصورة، لكي نجد الأمر مبرراً ضمن نطاق الرؤية الصوفية التي تحددت ماهيتها من خلال فلسفة السهروردي وابن عربي.

٤- النظرية الجمالية بين الفكر والفن

تبقى مسألة تنظير الفن العربي جزءاً من مسألة تنظير الفكر العربي، إن ما سعينا إليه في دراساتنا هو وضع أسس مستقلة للجمالية العربية كصورة من صور تنظير الفن. وثمة اتجاهات في تنظير الفن في العالم، بعضها يسبق الممارسة الفنية ويحدد شكلها، وبعضها الآخر يحلل ويفلسف التجربة الفنية. وبرأينا أن عملية التنظير الأولى تعني وضع إيديولوجيا تكون قانوناً للممارسة الفنية، وهذا يعني انتفاء الحرية الإبداعية، وفرض إرغامية على العمل الفني وتوجيهه باتجاه أغراض أخرى قد تكون وسيلتها الأجدى هي غير الفن. وعملية التنظير الثانية، هي التي تأتي تحليلاً ونقداً للممارسة الفنية، وتكون صحيحة إذا كانت التجربة لتحدد موقفاً أساسياً من الحياة في مجتمع معين أو ضمن حدود شخصية ثقافية محددة.

ونحن نرى أن عملية التنظير هي استقراء لعناصر مفهوم الفن بالشكل الذي طرحه مفكرون وفنانون عرب منذ القديم، وهي تأويل فكري لمظاهر الإبداع الفني على مسار الحضارة العربية.

ونخلص إلى القول إن فلسفة الفن العربي ليست إيديولوجيا وليست قانوناً يطبقه الفنانون، طوعاً أوكرهاً، بل

هي الخلفية الفكرية التي تساعد الفنان، أي فنان، في تحديد مسار إبداعه الفني، وفي حماية شخصيته الفنية من التشرد. ثم إن طرح هذه الفلسفة هو الطريق لإيضاح معالم الجمال الفني بالنسبة للمتذوق عامة وبالنسبة لجيل المثقفين الفنيين بصورة خاصة.

الفصل الثالث عشر
الفكر الجمالي المعماري

١- خصائص العمارة العربية

المفكر المعماري العربي الذي بدا شعبياً تلقائياً تقليدياً كان أمام أحد أمرين، إما أن يعود إلى مبادهة المعماريين الفقراء كما فعل حسن فتحي، وإما بالتصدي للحداثة كواقع لا مفر منه كما يفعل رفعت الجادرجي.

وتبدو المنظمات العربية والإسلامية، كالمنظمة العربية ألكسو والمنظمة الإسلامية أسيسكو ومنظمة آغا خان ومنظمة المدن العربية ملتزمة هدفاً واضحاً في تعزيز الهوية الثقافية للأمة من خلال العمارة، كانت قد تخلت عن مقارعة الحداثة وانحرافاتها، إلى الدخول مباشرة في عمليات إنقاذ العمارة من الهجانة والتجريد، معتمدة على مبدأ تتفق فيه مع منظري ما بعد الحداثة من أن العمارة الحديثة يجب أن تكون ضمن نطاق بيئتها، (architectare at home) وضمن

نطاق إنسانيتها، أي المحافظة على المقياس الإنساني (Human scale) وليس الرياضي.

إن غياب مراكز الأبحاث العربية عن التصدي لإشكالية التصميم المعماري والعمل على إيضاح أسس تعريب العمارة التي تجابه ضغوط الحداثة والعولمة، وقصور المناهج الأكاديمية عن تدريس تاريخ العمارة العربية وجماليتها، وتنوع التصميم المعماري عبر التاريخ، أدى هذا الواقع إلى عدم توضيح وحدة الأسس الإبداعية والجمالية التي كونت هوية هذه العمارة التي تتسم بالوحدة والتعددية بوقت معاً، وإلى عدم وضع تصورات فكرية وفلسفية تفسح في المجال للمبادرة الفردية والجماعية في تعريب التصميم المعماري، مع التأكيد على رفض إيديولوجية مغلقة لعمارة المستقبل، وقبول حرية الإبداع، ضمن حدود التوافق مع البيئة المعمارية التقليدية والمقياس الإنساني والنسق المعماري (Contex) مما غاب كلياً عن ذهن المصمم المعماري الحداثوي.

ولكن العمارة الغربية التي انتشرت في الأسواق المعمارية، لم تلبث أن اخترقت حدود الشرق كي تستقر محمولة على تصميمات كبار المعماريين الغربيين مما نراه في الدول العربية التي شهدت نهضة معمارية مفاجئة بسبب ارتفاع دخول عائدات البترول الضخمة.

٢- معالم الأصالة المعمارية

بدت الدعوة العربية في العودة إلى التاريخ والحضارة دعوة مستقبلية وليست ماضيّة سلفية، بدلالة لقائها مع الدعوة العالمية إلى ما بعد الحداثة. من هنا أصبح منطلق المعماريين العالميين الذين كلفوا بتنفيذ مشاريع معمارية عامة في البلاد العربية، أكثر وضوحاً في فهم معنى المقياس الإنساني، والعمارة في بيئتها، حتى إننا نرى في بعض المشاريع التي قدمها المعماريون محاولة لاستيعاب حاجة المجتمع العربي لحماية ذاتيته الثقافية من خلال العمارة، بوصفها الوعاء الأكثر تجسداً لهذه الذاتية.

ومن حسن الحظ أن لجان التحكيم وحدها دون المؤسسات الحكومية العربية كانت أكثر وعياً في حكمها على المشاريع المعمارية الجديدة، وإنجاح التصاميم المعمارية الأكثر تعبيراً عن الذاتية الثقافية والهوية المعمارية العربية.

ولكن لم يتح للمفكر المعماري العربي أن يتوسع في تحليل معالم الأصالة في المنجزات المعمارية الناجحة لتحديد منطلقات التأصيل التي بقيت غامضة في المناهج الأكاديمية مما تصالح مع الحداثة المعمارية جهلاً بضلالها، أو خضوعاً لتيار العولمة السياسية الذي يحمي هذه الحداثة، فظهرت أبنية صماء بكماء مجردة غريبة عن بيئتها، شوهت

معالم الهوية في عمران المدينة. ولم يتح بعد للقيادات السياسية العربية، وبخاصة القيادات التي آمنت بالعروبة وبضرورة حماية الهوية الثقافية العربية من خلال العمارة، أن تعلن بجرأة ووضوح، محاربة الغزو المعماري الهجين وأن تفرض التصميمات المعمارية المعبرة عن الإنسان العربي وحضارته وبيئته، وأن تحارب جميع التصاميم التي تشوه معالم المدينة وسماتها الذاتية. ونحن نشيد بالقرارات الجريئة التي تتخذها سلطنة عمان لدعم تأصيل العمارة الحديثة، كما نشيد بدور المنظمات والجمعيات العالمية التي تسعى للحفاظ على الهوية العربية في العمارة الحديثة.

٣- بوادر الفكر المعماري العربي

على الرغم من العمارة الوافدة التي استقرت في الخليج العربي وبدت متواضعة في بعض المدن العربية التي نراها في أعمال أوسكار نيوماير في طرابلس وكينزو تانغي في دمشق وفي بغداد، فإن صمود المعمار العربي كان دعامة للحفاظ على الهوية الأصيلة للعمارة العربية، نذكر من أولئك رفعت الجادرجي ومحمد مكية من العراق، وجعفر طوقان من فلسطين، وراسم بدران من الأردن، وحسن فتحي من مصر، وعبد الواحد الوكيل من مصر، ونبيل طيارة من لبنان، وعلي

الشعيبي من السعودية، ونستطيع إضافة أسماء أخرى من المعماريين الذين حصلوا على تقدير المنظمات الدولية التي تعمل على حماية الأصالة المعمارية، من أمثال عبد الباقي إبراهيم ولمعي مصطفى وعبد الحليم إبراهيم.

لقد نجح رفعت الجادرجي بوصفه من أبرز المفكرين المعماريين العرب في تحليل خصائص العمارة التقليدية، محاولاً التمييز بينها وبين واقع العمارة المعاصرة، ويرى في أبحاثه أن بنيوية العمارة التقليدية قائمة على بنيوية فكرية تقليدية، كانت قد تكونت على الحدس والتلقائية منسجمة مع الحس الجمالي والمكون الثقافي والاجتماعي للإنسان التقليدي.

المراجع

- آلان تورين: نقد الحداثة، القسم الأول، الحداثة المظفرة، ترجمة صياح الجهيم، دمشق، ١٩٩٨.
- آلان تورين: نقد الحداثة، القسم الثاني، ولادة الذات، ترجمة صياح الجهيم، دمشق، ١٩٩٩.
- ألبرت حوراني: الفكر العربي في عصر النهضة، ترجمة كريم عزقول، دار النهار، بيروت.
- بيير جيرور: السيمياء، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ١٩٨٤.
- ثروت عكاشة: المشاكل المعاصرة للفنون العربية، دراسة منشورة في مجلة "مواقف"، بيروت، أيار، ١٩٧٤.
- ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢.
- جابر عصفور: تعارضات الحداثة، مجلة فصول، القاهرة، أكتوبر، ١٩٨٠.
- جان ماري شبغر: الفن في العصر الحديث، ترجمة فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.

- جورغن هبرماس: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.
- جياني فاتيمو: نهاية الحداثة - الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨.
- رولان بارت: علم الدلالة، ترجمة محمد الكردي، اللاذقية، ١٩٨٧.
- سعد الدين كليب: البنية الجمالية في الفكر الجمالي العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧.
- شاكر حسن آل سعيد: الفن التشكيلي العراقي المعاصر، المنظمة العربية، تونس، ١٩٩٨.
- صموئيل هنتنغتون: صدام الحضارات، صدر في مجلة (الشؤون الخارجية الأمريكية).
- طلال معلا: أوهام الصورة (التشكيل العربي - الثقافة السائبة)، الشارقة، ٢٠٠١.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، ٢٣٢، الكويت، ١٩٩٨.
- عفيف بهنسي: النقد الفني وقراءة الصورة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٩٧.
- عفيف بهنسي: علم الجمال وقراءات النص الفني، دار الشرق للنشر، دمشق، ٢٠٠٤.

- عفيف بهنسي: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٩٧.
- فخ العولمة بالاعتداء على الديمقراطية والرفاهية، عالم المعرفة، ٢٣٨، الكويت.
- فرنسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، برون، باريس، ١٩٩٨.
- كافن زايلي: الغرب والعالم، عالم المعرفة، الكويت.
- م. براديري و.ج. ماك فارلين: حركة الحداثة، ترجمة عيسى سمعان، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.
- مطاع صفدي: نقد الحداثة السياسية، مركز الإنماء القومي، بيروت، ٢٠٠٢.
- منى أتاسي (إشراف): فاتح المدرس، الناشر غاليري أتاسي ومعهد العالم العربي، ١٩٩٥.
- هربرت بركلي: مقدمة إلى علم الدلالة الألسني، ترجمة د. قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧.
- g. Baumgarten: Esthetque- Paris ed C'herne 1988 Tr. Par Pranchére
- Malraux: La creaticn artistique- skira 1948
- Malraux: Les voix du silence Paris. Gallimard 1951
- Malraux: Les voix du silence Paris. Gallimard 1951 \A. Malraux: La creation artistique- skira 1948 Merleau- Ponti: Signes. Gallimard- Paris 1960
- Bernard Lewis: The Middle East and West - London 1961.

- F. Saussure de: Cours de linguistique generale - Paris 1972
- Fukuyama F: The End of History- 1989
- G. Vasari: The livres of peintres, sculpture and architecture - NY 1959
- G. Vasari: The livres of peintres, sculpture and architecture - NY 1959
- H. Bergson: L energie spirtuelle - Paris 1963
- H. Bergson: L energie spirtuelle - Paris 1963
- Hunke. Z: Le Soleil d' Allah brille sur l'Occident. Paris 1980
- J. Dewey: Arts as experience - NY 1929
- J.F. Lyotard: La Condition Post- moderne - Paris 1979
- J.F. Lyotard: La Condition post moderne Paris 1979
- M. Brion: Art Abstrait - ed - Albain Michel Paris 1956.
- M. Jimenez - Qu' est -ce que l èsthetique- Gallimard - Paris 1997
- M. Jımenez: Qu'est - ce que l'ésthetique - Gallimard- Paris 1997
- M. Seufore: Dictionarie de la peinture abstraite - ed - Fernand Hazan Paris 1956$$1 - A.G Bomgarten: Esthétique - Paris 19882 - G.W. Hegel: Esthétique - Paris 1840
- Merleau- Ponti: Signes. Gallimard- Paris 1960.
- R. Barthes: Writing Degree Zero - NY 1968
- R. Huyghe: L art et l homme - Paris 1959
- R. Huyghe: L art et l homme - Paris 1959
- T. Adorno: Teorie esthetique - Paris 1982
- T. Adorno: Teorie esthetique - Paris 1982
- T. Todorov: Introduction to Poetics - 1980
- T.W Adorno: Théorie esthetique - Paris Klincksleck 1997
- T.W. Adorno: Thèorie esthetique. Paris 1997
- V. Kandinsky: Du spiritual dans L art - Paris 1991

الفن العربي المعاصر
والتشابه المحرج

د. محمد بن حمودة

١) التصوير العربي والمراوحة بين أدب القوة وأدب المعرفة

لو رمنا اعتماد قطبية الأمس واليوم لإيجاز المسار العام الذي توخاه الفن العربي المعاصر، لأمكن أولاً إجمال الإشارة إلى ملامح الأمس بتلك المقابلة التي صاغها نجيب محفوظ بين عصر الفطرة والأسطورة وعصر العلم والصناعة والتي استدعت تحوير الشعر على نحو تصبح القصة وفقه شعر الدنيا الحديثة[1]؛ ولأمكن ثانياً الإشارة إلى أهم ملمح

---

(١) وليس غفلاً من الدلالة أن يستهل جابر عصفور كتابه الموسوم (زمن الرواية) بهذا الكلام لنجيب محفوظ: «لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائماً للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر

يميز أداء الفن اليوم، بالتذكير بأنّ عصرنا الحالي هو عصر ما بعد الصناعة، وهو ما جعل منه عصر كل المراوحات، ومن ثم عصر سيادة التشابه في كل مظاهره وفي كل مستوياته (القومية والوطنية إلى جانب المستوى العالمي). ومن أهم تبعات ظاهرة عمومية التشابه نذكر ما هو حاصل من ردّ الاعتبار لضرب من اللزاجة التي لم تنفك تزيد من التباس علاقات القيم الثقافية بالإبداع، وذلك إلى حد جعل التسلية تبدو وكأنها المضمون الرئيسي للإبداع. وفي ضوء هذه الاعتبارات العامة أصبحت دراسة الصورة شأناً يهم الفنون التشكيلية بقدر ما يهم الشعر والميديا؛ وإن واظب بعض النقاد على مقاربة الصورة باعتبارها اختصاصاً تشكيلياً قبل أن يكون غرضاً إستطيقياً شاملاً. ولأن منطلق المقاربة التشكيلية الرئيسي هو المقابلة الجذرية بين الصورة الفنية والصورة التي لا تعبر للفن (وفق عبارة بنيامين) فإنّ مسألة هوية الإبداع ما زالت تُطرح عربياً ضمن سياق ثقافي يجعل في صدارة اهتماماته تجنّب الاغتراب في الآخر الثقافي. من ذلك قول الدكتور عز الدين إسماعيل: «من أهم المشكلات التي نصادفها الآن في حياتنا الفنية مشكلة تحديد موقفنا من

= الدنيا الحديثة». جابر عصفور، زمن الرواية، نشر دار المدى، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٩.

التيارات الفنية العالمية؛ أنأخذ بها، أم نرفضها نهائياً، أم نتوسط فنأخذ منها في حرص ونرفض منها في حرص كذلك؟»[١]، ويضيف الدكتور بعد صفحات من كلامه إضافة ذات أهمية، فيلاحظ قائلاً: من «الغريب أن مشكلتنا هذه وإن تكن عامة فإنها لا تثار في الغالب إلا بمناسبة الحديث عن فنوننا التشكيلية. فكثير من فنانينا التشكيليين في الوطن العربي -إن لم يكن معظمهم- قد غلبت على أعمالهم الفنية النزعات الغربية الحديثة، من تأثرية إلى رمزية إلى سريالية إلى تكعيبية إلى تجريدية، حتى صار الإنسان لا يكاد يجد فرقاً بين تصاويرهم وتصاوير غيرهم من الفنانين الغربيين. ولهذا تبرز المشكلة حادة عندما نواجه أعمالهم الفنية هذه لأننا لا نجد فيها أي ظل لوجودنا»[٢]، فهل يتسم فعلاً تعارض وجودنا الثقافي مع الصورية الموسومة بها الصورة الفنية بهذه الدرجة من الحدّة والتعارض؟ ولماذا لا تضعف حدّة التناقض الثقافي مع الصورية حتى حين يتم استلهام النزعات الحديثة والتي استمدت هويتها من مقاومة الصورية

(١) د. عز الدين إسماعيل: الفنان العربي وموقفه من التيارات الفنية المعاصرة، ضمن كتاب العربي: التعبير بالألوان، آفاق من الفن التشكيلي (الكتاب التاسع والثلاثون)، ١٥ يناير/ كانون الثاني/ ٢٠٠٠، ص ٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٠.

ومن رفض سطوة الصورة الفنية على شعرية الصورة؟ وكيف يفسر الدكتور عز الدين إسماعيل لزاجة المضامين الفنية الموسومة بها المدارس الفنية التي تعرض لها بالذكر بحيث نجحت في التوفر على سيولة وحركية متجاوزة للاختلافات الثقافية؟

لو قبلنا بأنّ الفارق بين الخيارين هو معادل للفارق بين شاغل تثبيت الإحداثيات والسمات وبين الرغبة في تبئير ما لا يقبل التأطير والتوطين، لتبين لنا ارتهان الخيار الأول بالعلاقات الغرضية واعتماد الخيار الثاني على جعل القيمة الشاملة أمراً في المتناول. إذ يتطلب تبئير ما لا يقبل التأطير والتسجيل تدخل القيمة الشاملة بوصفها ما يعوّض خسارة تملّك الأشياء بواسطة فاعلية التحديد والتأطير، وذلك بالتوفر على القدرة على النظرة إلى الأشياء نظرة وحدة وجود عام. ولا مشاحة في أنّ الحرص على النظرة إلى الأشياء نظرة وحدة وجود عام من شأنه أن يفي القيمة الشاملة الموسوم بها التراث حقها، وهو ما من شأنه أن يعطي لمسألة الانتماء مطلق دلالته؛ إذ على خلفيته فحسب تصبح القيمة الشاملة أمراً في المتناول. على أنّ عمومية القيمة الشاملة لا تخلّص المجتمع من ضغط الهرمية الملازمة للتباعد الفني ولما يتطلبه من ربط الصلاحية بالتخصص وبالأستاذية إلا بشرط الإذعان لخبرة اللاتعين؛ إذ من شروط إمكان خبرة الاشتمال عموماً

هو العفوية، ومن أهم تجليات الأخيرة (عفوية الانتماء). ولأن رهان التباعد الفني -الذي يشرط القدرة على التحديد والتأطير- هو النقلة من أدب القوة إلى أدب المعرفة بحيث تتأسس "حاكمية الصورة الفنية" (وفق عبارة الفنان أحمد فؤاد سليم) فقد كان مقياس نجاح التباعد الفني بالقدرة على جعل المواطن مأخوذاً بجماع شخصه في الحياة الاجتماعية. بهذا الاعتبار فقد كان رهان الصورة الفنية الأقصى هو توطين كيان الإنسان ضمن بلاغة الساحة العامة وتأطيره بحدود الإطار التاريخي وبحدود الشرط الإنساني. ومن هذا المنظور فقد كان المبدع العربي في حرج من أمره بخصوص الموقف الواجب اتخاذه بخصوص تقويم صلاحية الصورة الفنية. ولو ضربنا على ذلك مثلاً قريباً منا لذكرنا القول التالي للفنان عادل السيوي، خلال ندوة نظمتها مجلة (فصول): «أود أن أتحدث قليلاً حول أهمية الصورة الفنية، وتميزها، فبرغم أنّ بعض الدراسات قد أشارت إلى أنّ الصورة (الفنية) قد لا تمثل سوى ٢ بالمئة من إجمالي الصور المنتجة والمتداولة، فما زالت هذه الصورة -الفنية- تلعب دوراً محورياً عبر تلك النسبة الضئيلة من الحضور»[١]. ويمكن

---

(١) عادل السيوي، ضمن ندوة (ثقافة الصورة) بوصفها ندوة العدد ٦٨ من مجلة فصول، شتاء -ربيع ٢٠٠٦، ص ٣٧٨.

استنتاج الأهمية المشار إليها من قول الفنان نفسه مؤرخاً لمراحل تطور الصورة: «وأول هذه المراحل هي الصورة البدائية، والتي نجدها في الكهوف وعلى الصخور (وبالمناسبة فالأبحاث الفرنسية لا تحب التوقف طويلاً عند هذه المرحلة فهم يبدؤون من عادة الوعي بالموت)، وفي هذه المرحلة نجد أنّ الروح والجسد هما شيء واحد، فلم يتم التمييز بينهما بعد، والمكان غير موجود، بمعنى أنه لم يتم بعد اكتشاف قانون وجوده، وبالتالي فليس لدى الصورة البدائية أي طموح أو اهتمام بفكرة فرض نظام معين على المكان»[1]. هكذا بدا عادل السيوي محرجاً مما يمكن تسميته (ضغط التشابه مع الفن المعاصر العالمي)؛ وذلك بحكم وعيه بعدم فراغ مجتمعاتنا العربية من مهمة توطين كياننا العربي ضمن إحداثيات تاريخنا القومي والوطني. ونلمس هذا الانزعاج من الضغط المشار إليه من خلال قوله: «لقد كان هناك تاريخ شديد من معاداة اللوحة والتحالف معها، وفي الغرب حوار دائم حول موت اللوحة وإعادة بعثها، ونحن هنا في مصر نسمع هذا دون أن نعلم لماذا ماتت، ولا لماذا بُعثت، بل إنّ أغلبنا قد لا يرى هذا الطرح جديراً بأيّ اهتمام، ولكن عبر هذا الحوار يطرح الغرب على نفسه سؤاله

(١) المصدر نفسه، ص ٣٧٧.

الأساسي حول أفق التصوير وأفق الصورة الفنية، وهو يفعل هذا باعتباره قد ظل ينتج الصورة دون انقطاع طوال الخمس مئة عام الأخيرة، وهو ما يدفعني للتساؤل حول ما إذا كان هذا المجال -مجال الصورة الفنية- ينتهي بالفعل؟ وما مدى إدراكنا أو وعينا لهذا الجدل الدائر في الغرب؟ على الأقل من حيث تأثيره علينا، وأنا أطرح سؤالي حول الغرب تحديداً لأن له تأثيراً كاسحاً علينا وعلى وعينا، ولذلك فإن لم نتعرف على آليات حركته وعلى الأسئلة الكبرى التي يطرحها على نفسه فسنظل ندور حول فكرة النسخ الباهت لما نستطيع فهمه»[(١)].

هذا التوجس من الاحتفاء الحماسي بالتشابه والدعوة إلى التثبت من مضامينه المعطاة له "من طرف المصدر" - لو صح القول - إنما هو على ما يبدو خوف من الاستسلام لتثبيت الخيار الثقافي العربي الذي واظب على ما يمكن تسميتها -على إثر نبيل سليمان- "استراتيجية اللاتعيين" والتي مبدؤها الثقة في إمكانية "تعويض خسارة التعيين بما هو أثمن"[(٢)]، والخوف في مثل هذا السياق هو أن يكون البديل

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٧٨.

(٢) كتب نبيل سليمان -ضمن فقرة عنوانها: "استراتيجية اللاتعيين"- فلاحظ أنه «إذا كان عدم تعيين الزمان و/المكان في الرواية يفسح للمخيلة أن ترمح فيما هو أرحب، فإنّ ذلك قد يكون أيضاً اتقاء للرقيب الاجتماعي و/أو الرقيب السياسي الذي لا يخفى أنه كان =

عن الخسارة الحاصلة لا يوازي ما تمت خسارته. وعلى هذا الأساس وجب التوقف عند ما يمكن تسميته (إشكال مواجهة وضعية تتسم بشغور صُوَري).

مرة أخرى يتقاطع مسار التأمل مع مسألة العبور من أدب القوة إلى أدب المعرفة؛ خاصة أنّ الحداثة ارتبطت تاريخياً

= خلف تشغيل استراتيجية اللاتعيين في روايتي السوريتين منهل السراج (كما ينبغي النهر) وحسيبة عبد الرحمن (الشرنقة). فالأولى اكتفت من تعيين الفضاء في مدينة ما بحارتين يصل بينهما نهر. أما الزمن فقد اكتفت من بدايته بالإشارة إلى الاستعمار الفرنسي، ومن نهايته بالأمس القريب الذي حلّ فيه الإنترنت في الفضاء العربي. بيد أنه قد يكون للقراءة أن تعيّن الرواية في سورية بعون ما تحفظ بطلتها فطمة من أهزوجة الأطفال في زمن طفولتنا: (ديغول خبّر دولتك باريس مربط خيلنا). والحق أنّ القارئ السوري لن يجهد كيما يعيّن فضاء الرواية في مدينة حماة -وهي مدينة الكاتبة - إبان الصراع المسلح بين السلطة والإخوان المسلمين في نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات من القرن الماضي. ومهما يكن، فقد خرجت الرواية من ربقة التقنية باستراتيجية اللاتعيين، وعوضت خسارة التعيين بما هو أثمن، إذ بات شعاع الدلالة أشعة دلالات تتراقص في الفضاء العربي عبر عقوده القليلة المنصرمة». نبيل سليمان: المساهمة الروائية للكاتبة العربية، سلسلة كتاب الرافد، يوزع مجاناً مع مجلة الرافد التي تصدرها دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، العدد ١٦، نيسان/ أفريل ٢٠١١، ص ٤١-٤٢.

بجهد موصول من أجل هذا الغرض. وقد ذهب ماكس فيبر إلى اعتبار هذا العبور علامة فارقة تفصل بين الحضارة الغربية وباقي شعوب العالم. ويُذكر قوله في هذا الصدد: إنّ «كل الذين نشؤوا في ظل الحضارة الأوربية المعاصرة، ويتناولون بالدرس قضايا التاريخ العام، هم مدفوعون، عاجلاً أم آجلاً، إلى أن يطرحوا، عن حق، السؤال التالي: في أيّ سياق من الظروف برزت ظاهرات ثقافية في الحضارة الغربية، وحدها دون سواها، ظاهرات ارتدت -هذا على الأقل ما نود أن نعتقده- مدلولاً وقيمة كلية؟»[(١)]، والحاصل هو أنه لا معرفة إلا بالكليات، كما جزم بذلك أرسطو، ومن ثم فلا معرفة إلا بالصور، ولكن بدلالة الأشكال لا بدلالة (الصورة البصرية)، أي بدلالة الشكل الذي هو في أصل ما يمكن تسميته (عيار الصورة)، وهو عيار يؤلف بين الإحساسات والانفعالات تحت ملصقات الوعي. لذلك يمكن اعتبار الصورة شكلاً لأنها تشاركه صفة الإجمال الذي يسمح بالتقاطع مع الكلّي؛ فهي جملة ولكن كلها في المظاهر، أي متعيّنة وسياقية. وهي بذلك تحاكي النماذج الكلّية والتي هي من طبيعة صورية صرفة، أي أشكال وقوالب

---

(١) ماكس فيبر: الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، ترجمة: د. محمد علي مقلّد، مراجعة: جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بلا تاريخ، ص ٥.

متطابقة مع نفسها بشكل تام، أي يتطابق ضمنها ظاهرها مع باطنها. هكذا تصبح الصورة الفنية مفعولاً ارتسامياً (مرآوياً) يترتب عن محاكاة النماذج والقوالب العليا، وهو ما لا سبيل إليه بدون الحضور بإزاء الوعي الذاتي. ولذلك كان الفرق بين الصورة البصرية والصورة الفنية معادلاً للفارق الفاصل بين كيفيات الوجود وكيفيات العمل، بين ما يستند إلى مبدأ المباينة وما يستند إلى مبدأ المجانسة. ومن أجل الارتقاء نحو المجانسة التي يتيحها الكلّي فقد راهنت الصورة الفنية على فصل الجسماني عن الروحاني الذي - في مثل هذا السياق - يصبح مرادفاً للفكري. ومنه التمييز الحداثي بين الروح والنفس، وهو تمييز قد صاحب الفلسفة أينما حلت. وقد أصاب الدكتور عفيف بهنسي حين عزا تميز نظرية أبي حيان التوحيدي الجمالية إلى اهتمامه بالصنائع، ولعل هذا الاهتمام بالذات هو ما يفسر انخراط أبي حيان في التوجه اليوناني المميز بين الروح والنفس. وقد كتب الدكتور عفيف بهنسي في هذا الشأن فقال: «وحاصل ما يقول أبو حيان في الإنسان أنه متميّز بالنفس والعقل والتحكم بالعمل، وهو إذا كان يتمتع بالروح كالحيوان، فلأنّ الروح حي سبب الحياة، أما النفس فهي من خصائص الإنسان فقط». يقول أبو حيان: «ولم يكن الإنسان إنساناً بالروح بل بالنفس، ولو كان إنساناً بالروح، لم يكن بينه وبين الحمار فرق». ثم يقول: «الإنسان

تابع النفس وليست النفس تابعاً للإنسان، لأنّ الإنسان إنسان بالنفس». ولكن ما المقصود بالنفس وما الروح؟ يعرّف أبو حيان الروح: «إنه جسم لطيف منبث في الجسد على خاص ما فيه»، ويعرّف النفس الناطقة: «إنها جوهر إلهي، وليست في الجسد على خاص ما له فيه. ولكنها مدبرة للجسد»[١]. هكذا تباينت النفس مع الروح على أساس رزانتها المتعارضة مع خفته التي تفسر ميله نحو اللاتعين. فهل مفاد كل ما تقدم أنّ خيار اللاتعين يرتبط بأدب القوة في حين يرتبط أدب المعرفة بالحرص على ضمان اتصالية الزمان والمكان؟

بالإمكان القول إنّ بلورة راهنية الراهن هي أسلوب الفاعلية التشكيلية في مراجعة السياق الاجتماعي القائم وإعادة وسمه على نحو يستجيب لخصوصية الوقت المعلوم الذي يسمح بالتوطّن في الحاضر. فهل فشل العرب في إنجاز الحداثة هو الذي دفع مالك بن نبي لينعى تقصير الإنسان العربي المسلم في تشخيص راهنه ووسمه على النحو الملائم؟ ولذلك فقد اعتبر أننا «أحوج ما نكون إلى هذا المنطق، لأن العقل المجرد متوفر في بلادنا، غير أنّ العقل

(١) عفيف بهنسي: الحدس الفني عند أبي حيان، ضمن مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٥، ص ١١٦.

التطبيقي الذي يتكون في جوهره من الإرادة والانتباه فهو شيء يكاد يكون معدوماً»[١]. وفعلاً فقد ساء مالك بن نبي أن يلاحظ «أن طالب الطب المسلم الذي يذهب لتلقي علومه في إحدى العواصم الأوربية، يحصل على نفس الدبلوم الذي يحصل عليه زميله الإنجليزي مثلاً، بل إنه كثيراً ما يتفوق عليه إذا كان أكثر استعداداً وذكاء، لكنه لا يحصل غالباً على فاعليته، أعني طريقة سلوكه وتصرفه أمام مشكلات الحياة الاجتماعية»[٢]. وفي تقديره فإنّ العائق ثقافي قبل أن يكون معرفياً أو فنياً. فهو يجزم أنّ الربط العربي الإسلامي بين الثقافة وبين اللاتعين هو علة ضمور قوة التحديد عند المسلم وتبلورها بشكل ناجز لدى الإنسان الحداثي. «فتعريف الثقافة بصورة أو بأخرى مكتمل ضمناً في فكر عالم الاجتماع الأمريكي أو في فكر الكاتب الماركسي. والسؤال الذي يرد أمام كليهما في صورة "ما هي الثقافة؟" يأخذ لديه نفس الاتجاه ونفس المعنى: فهي تتصل لديهما بفهم واقع اجتماعي معين موجود بالفعل في نطاق تاريخي معين، أو موجود في حيز القوة في نطاق فكري معين أيضاً. أما إذا وُضع هذا السؤال في العالم العربي والإسلامي فإنه يأخذ معنى آخر مختلفاً تمام الاختلاف؛ إذ هو يتصل

---

(١) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، دار الفكر، بلا تاريخ، ص ٨٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤١.

بخلق واقع اجتماعي معين لم يوجد بعدُ [...] وغني عن البيان أن حلاً يجعل من عالم الأشياء هيكل البناء الثقافي لا يمكن تطبيقه في البلاد العربية والإسلامية، حيث لم تملك بعد عالم الأشياء»[١].

يجري الأمر ضمن نص مالك بن نبي وكأنه يقيم علاقة تفاضل بين الحضارة والثقافة؛ ذلك أن التوجس من العقل المجرد، أي العقل بدلالة اللاتعين هو الموقف القادر على نقل الممارسة الثقافية نحو سجل الحضارة والتي من أهم سماتها أخذها للمحيط في الاعتبار، أي قدرتها على تخليص المحيط من لزاجته من خلال تحويله إلى نسق من العلامات التي يمكن تطويعها على نحو يجعلها تستجيب للفاعلية الفكرية ومن ثم تتطابق مع مقاييس الجمال. ويستنتج مالك بن نبي فيقول: «وعليه؛ فإنّ فكرة المحيط تدخل في كل عمل فردي أو إداري في وسط متحضر، ولكنها تدخل ضمناً فقط -كما رأينا- لا على وجه التحديد، الذي يريد القيام به هنا حين نتحدث عن أحد مقومات الثقافة وهو: الجمال. والإطار الحضاري بكل محتوياته متصل بذوق الجمال، بل إنّ الجمال هو الإطار الذي تتكون فيه أية حضارة، فينبغي أن نلاحظه في أنفسنا، كما ينبغي أن نتمثل في شوارعنا،

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٧-٣٨.

وبيوتنا، ومقاهينا، مسحة الجمال التي يرسمها مخرج رواية في منظر سينمائي أو مسرحي»[١]. هكذا ينتصر مالك بن نبي للجمال ضد الجلال؛ وذلك لأن الجمال يرتبط بتحويل كيفيات الوجود إلى كيفيات عمل، فترتبط كل المسائل بالمهارة الصناعية. وقد ذهب مالك بن نبي في هذا الاتجاه إلى حدّ القول: «والراعي نفسُه له صناعته، ومما يدلنا على القيمة الاجتماعية لهذه الحرفة المتواضعة الزهيدة أنّ لها مدرسة أهلية في فرنسا بمدينة (رامبوليه) إحدى ضواحي باريس، فلو رأينا الراعي الخريج في هذه المدرسة والراعي العربي يقود كل منهما قطيعه، لعلمنا أي فرق بينهما..!!»[٢]. ويضيف في الموضع نفسه فيقول: «وإنا لنرى في هذا الباب ضرورة إنشاء مجلس للتوجيه الفني، ليحل نظرياً وعملياً المشكلة الخطيرة للتربية المهنية، تبعاً لحاجات البلاد، وقد بدأ الاتجاه في الجمهورية العربية المتحدة الآن. هذا الحل المنطقي لمشكلة التوجيه الفني هو الذي يتيح لرجل الفطرة ورجل القلة (المدينة) أن يَلِجا معاً باب الحضارة التي بدأت فعلاً، ولكنها واقفة في مفترق الأقدار، وفي مهب الأهواء والمبادئ، قلقة لا تعرف لنفسها طريقاً»[٣]. بالإمكان القول

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٣) المصدر نفسه.

إذن إنه كائناً ما كانت المدينة؛ متاهة، أو موسوعة، أو سوقاً أو ساحة عامة، أو مسرحاً، فهي ذلك المكان حيث لا بد للواقع والخيال أن يندمجا، ببساطة. عندها تصبح الإشارات وأنظمة التواصل الاصطلاحي هي شرايين الحياة في المدينة. وهو ما يستتبع ضرورة اصطفاف كيفيات الوجود وراء إكراهات كيفيات العمل، تماماً كما تحدد درجة تطور وسائل النقل سرعة توصيل الرسالة. ولو ضربنا مثالاً وحيداً ودالاً جداً على خطورة الفارق الفاصل بين خيار اللاتعين وذلك لتركيزه على كيفيات الوجود، وبين التمسك باتصالية الزمان والمكان وما يتطلبه من اهتمام بكيفيات العمل، يمكن أن تباين دلالة مصطلح "نسخ" كما وظفته الحداثة وكما وظفه التراث العربي الإسلامي. ويُذكر أنّ والتر بنيامين كان من بين الذين ربطوا الفاعلية الفنية بدور الوسائط، ولذلك فقد باشر تاريخ الفن بوصفه تاريخ الوسائط التي يوظفها والتي تقاس درجة تطورها بمدى مساعدتها على تيسير عملية الاستنساخ التقني. وهو يقول في هذا الخصوص ما يلي: «من جهة المبدأ يستمدّ الفعل الفني قوامه الخاص به من جهة قابليته للاستنساخ، وذلك بناء على اعتبار أن كل ما يستطيع البعض إنجازه هو إذن في مقدور غيرهم من الناس. ولهذا أمكن اعتماد النسخة المطابقة (la réplique) وسيلة من وسائل تعلّم التصوير، كما اعتمدها المصوّر من أجل التّعريف بأعماله

لدى الجمهور، وكذلك اعتمدها آخرون من أجل الارتزاق»[١]. ولأن النّسخة قادرة على الاضطلاع بدور النسخة-المطابقة (la réplique) فإنّ في ذلك الدليل على استناد القيم التصويرية إلى "عيار الصورة" كقيمة مرجعية. ولما كانت صلاحية "عيار الصورة" لا تنسحب على اللوحات المفرَدة فحسب، وإنما تشمل كذلك اللوحات المجمّعة، فقد كان السياق التصويري يحفظ للنسخة دور الطرف الفني الكامل المواصفات. في هذا السياق فرضت النسخة تاريخياً نفسها في الغرب بوصفها ما بواسطته تستكمل المجموعات كيانها وبوصفها عامل مجانسة، يستوي الأمر في ذلك إذا ما تعلّق بمجموعات ضخمة ثابر بعض الأرستقراطيين على تجميعها بمهارة وحذق، أو بمجموعات أقلّ غزارة، والتي كانت تعود لبعض البرجوازيين أو لبعض رجال الأعمال، وتدل على حسن ترصّد لما يجود به السّوق. ولعله بنوع من التصادي مع سياق الكلاسيكية بوجه عام انتهى عبد السلام بن عبد العالي إلى اعتبار الدلالة التراثية للفظ "نسخ" مرادفاً للفضيحة. فهو يجزم أنّ «لفظ "نسخ" من الألفاظ التي تشكل فضيحة بالنسبة لمنطق الميتافيزيقا،

(1) Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Editions Allia, 3003, p9.

منطق الحصر والهوية، إنه من الألفاظ التي تنطوي على معان متضادة، والتي تندّ عن الحصر، وبالأحرى عن الترجمة. إنها من الكلمات التي لا يمكن أن نترجمها حتى داخل لغتها. وعندما يحاول "لسان العرب" ترجمة هذا اللفظ يقول: «النسخ إبطال الشيء وإقامة آخر مقامه. تبديل الشيء من الشيء وهو غيره. ثم نقل الشيء من مكان وهو هو». نسخ: ألغى وأبطل وأزال؛ ثم نسخ: نقل - الترجمة نسخ واستمرار وإلغاء»[١]. ومما يؤيد ورود التصادي المشار إليه هو ذلك التشابه الحاصل بين ارتباك عبد السلام بنعبد العالي حيال مصطلح "نسخ" وارتباك "كلود بالتز" حيال مشهد مدينة دمشق، فكيف أربكته المذكورة؟

وأنا أتصفح النصوص التي تضمنها الكتاب الموازي للمعرض الذي نظمه معهد العالم العربي تحت عنوان (دمشق/ باريس: نظرات متقاطعة)، لفت انتباهي هذا الكلام الوارد ضمن نص باحث فرنسي اسمه (كلود بالتز). وفعلاً، استهل الكاتب نصه بتفصيل القول بخصوص الحرج الذي واجهه عند الرغبة في الكتابة عن مدينة دمشق. وحين أراد الكاتب أن يوجز علة الارتباك الذي سببته له مدينة دمشق فقد تحدث عما أسماه

---

(١) عبد السلام بنعبد العالي: في الترجمة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص ٢٦-٢٧.

«الدوار المترتب عن وضع موسوم بشغور صُوَري»
«malaise devant une sorte d'arrêt sur absence d'image»[١]،
ففي حين مدح برهان غليون دمشق من خلال التذكير بوصفها من طرف المؤرخين بـ(الفيحاء)، فإنّ (كلود بالتز) ربط تلك الصفة بنوع من اللزاجة التي تساوي غياباً للصورة الفنية، ومن ثم تعطيلاً لعلاقة التعدية والتأدية. وهو بذلك يصدر عن لزوم يخص الصورة الفنية ومترتب عن ارتباطها بإنجاز النقلة من أدب القوة إلى أدب المعرفة. فهي بحكم استنادها إلى لزوم اعتماد وجهة نظر، فإنها تمتاز بالقدرة على توريط المحاور ومساعدته على إدراك ما يتم تصوّره. وبقدر سعة الحركة الجماعية التي تولدها الصورة الفنية بقدر تعميق النقلة من أدب القوة إلى أدب المعرفة، ولذلك استقر غريباً موقف ينزع الصلاحية عن الحشد (la foule) وانتظم في المقابل الحرص على تحويل المذكور إلى أصناف جديدة من الروابط التي تتفاضل وفق سعة شعاع الرابطة. وقد عبّر عن هذا التوجه شارل لالو حين جزم قائلاً: «تتحكم في الأحكام الإستطيقية التجمعات المختلفة للجمهور، فمن هذا تجمع

(1) Claude Baltz, Damasquinerie, in Paris, Damas: regards croisés, Ouvrage collectif réalisé dans le cadre de l'exposition ((Paris, Damas: regards croisés)) qui s'est tenu à l'Institut du Monde Arabe à l'automne 2008, p 27

مادي كثيف جداً يتمثل في الجمهور (la foule) ويتميز بأنّ أفراده لا تكون لهم إحساسات مشتركة إلا بطريقة المصادفة العابرة. ومن هذه التجمعات تجمّع أكثر تنظيماً يتمثل في الجمهور (le public) الحقيقي، وتكون أفراده متجمعة كجمهور المسرح مثلاً، وقد تكون متفرقة مباعدة كما هو الحال في جمهور الجريدة أو الإذاعة أو كجمهور فنان خاص، فلفولتير جمهوره: الفولتيريون (les voltairiens)، وهناك الاستنداليون (les stendhaliens) [...] وهناك عالم العارفين الذي يكوّن صفوة فنية ليست هي -إلا فيما ندر- إلا الصفوة الأرستقراطية الأشرافية أو السياسية أو العسكرية أو الدينية دون الحاجة إلى الإشارة إلى أرستقراطية محدَثي الثراء الذين يصبحون بين عشية وضحاها حماة الفن»[١]. واللافت للنظر أنّ الترجمة العربية رادفت بين الحشد والجمهور، والحال أنّه يُفترض في الفن عموماً، وفي الفن المعماري خصوصاً، بأن يزودا المدينة الحداثية بقدر من المهارة التركيبية الضرورية لعملية التركيب بين فضائها العمومي وفضاءاتها الحميمة والمشتركة، وذلك إلى حدّ

(١) شارل لالو: مبادئ علم الجمال (الإستطيقا)، ترجمة: مصطفى ماهر، مراجعة وتقديم: يوسف مراد، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠، ص ١٥٠-١٥١.

الشطب الكامل لاحتمالات "التموضع غير المنضوي". فهل لهذا النجاح في تكريس شمولية حضور رقابة المدينة على مجالها هو الذي حدا، مثلاً، بميشال فوكو إلى أن يحدّث المعماريين- الذين دعوه يوماً ما للمحاضرة بينهم- عن إغراءات "الهيروتوبيا"، أي "التموضع غير المنضوي"؟ وهل يمكن تعليل ارتباك (كلود بالتز) بمواجهة غير متوقعة مع خبرة "التموضع غير المنضوي"؟

٢) الرومانسية وخلط المرجعيات

إجمالاً، يمكن القول إنّ رهان النقلة من أدب القوة إلى أدب المعرفة هو تحقيق الحداثة ما تصبو إليه من تعميق اندراجها في العالم، وذلك من خلال تحويل كيفيات الوجود إلى كيفيات للعمل، وهو ما يتطلب تحويل القيم الثقافية إلى قيم من أجل الاستعراض والإفشاء. والهدف ههنا هو بلوغ كنه الأشياء، وأما الوسيلة فتوظيف الملامح كأدوات تعبيرية، أي ادعاء القدرة على بلوغ بواطن الأشياء بدون اللجوء إلى الحدس وعلى مجرّد أرضية المرئي. ولذلك فهي أكثر إذعاناً لشرط إمكان المعرفة، لكونها تلتزم باشتراكية المقياس وبضرورة إعطائه للمرئية. وهي الوظيفة التي حاصل فعلها هو نفي ما هو موجود واحتواء ما لا وجود له داخل الفكر. فحين

ينجح، مثلاً، المعماري، وهو يبني المكان، في فرض إدراك هذا المكان، فإنه يواصل عمل النفي الذي يقوم به الفكر وذلك بمطابقته ماقبلياً بين التعدّي الخيالي والتعدّي الفكري. وانطلاقاً من مثل هذه المقدمات فإن العالم نفسه يصبح ذاتاً. وهو ما يمهد للقول بأن الأشياء تفكر بما أنها وجود مقيد بالوجوب ومن ثم ملتزم بالتولد الذاتي. ولذلك كان التصوير التشخيصي لا يسمح للمخيلة بأن تنهض بوظيفة الاستحضار التي تميّزها، إلّا في حدود ما تسمح به ملكة التصوّر، وتبعاً لذلك فإنها ما يعاضد ويدعم قدرات الفكر الإنشائية. ذلك أن تعاطي التشخيص لم يكن يسمح فقط بتحويل التصوّر إلى "تصوّر مطبق"، بل وكان يسمح كذلك باستيعاب صفة اللاتعيّن التي تسم الحسي بميسمها وذلك قبل تحويلها إلى أشياء تؤلّف فحوى نظام الهوهو. ولذلك فإننا نعتبر أنه من الغريب أن يصدر ناقد فذ مثل صلاح فضل عن دهشة كالتي عبّر عنها حين كتب قائلاً: «محمود درويش شاعر القضية الأخطر في التاريخ العربي، وهو مع ذلك شاعر حداثي، وهذه مفارقة لافتة! لأن أبرز ملمح في شعر الحداثة هو غياب الموضوع وعدم التحديد وتشتت الدلالة»[1]. وإذا تركنا جانباً خلط الناقد بين الحداثة وما بعدها فإنه يحسن أن نتذكر

(١) صلاح فضل: محمود درويش، حالة شعرية، كتاب دبي الثقافي، أيلول/ سبتمبر، ٢٠٠٩، ص ١٠٠.

أنه إذا كان الشاعر يهتم بكيفيات الوجود فإن الفنان يستمد كنهه من إتقانه لكيفيات العمل. ولذلك فإنه لا يستطيع إهدار الحاضر مهما أوغل في التجريد. وقراءة كتاب صلاح فضل نفسه تسمح بالوعي بأنه في سياقنا العربي المعاصر يمثل درويش حالة الشاعر الذي طمح إلى أن يكون رساماً لفرط وعيه بترف الشعر بالنسبة لمن كان مشدوداً إلى استحقاقات تاريخية عظمى. لكنه حُرم «من تنمية موهبته الباكرة في الرسم لعدم قدرته على الوفاء بمستلزماته من دفاتر وألوان» (ص ٤٠). وعندما أصبح شاعراً بقي لصيقاً بقضيته الفلسطينية، ولذلك ما كان بإمكانه «أن يكون شاعراً تجريدياً خالصاً» (ص ٢٣)، بل هو في المقابل كان «يتمتع بحساسية شديدة بالتاريخ» (ص ٤٠). وقد عقب صلاح فضل على قصيدة (سجّل أنا عربي) بملاحظته أنّ «التسجيل كتابة موثقة بالحق والقانون، تتضمن فعل الأمر "اكتُب" وهو بدوره المقابل المباشر لفعل "اقرأ" ذي الشحنة الدينية والعاطفية العالية التوتر [...] ومع وضوح دلالة هذا المصطلح فإنه لا يقع في خطابية مبتذلة، حسبه أنه لا يتعامل مع القول، بل مع الكتابة. وما يريد أن يثبته يبدو كما لو كان حقيقة كونية: "أنا عربي"، والتفاصيل التي ترد عن رقم البطاقة وعدد الأطفال تمثل لفتة تمضي على نسق أسلوب نزار قباني في لمس الواقع الحسي بكلمات يسهل تأطيرها خارجياً» (ص ٣٨).

وحتى عندما خرج لاحقاً إلى شكل آخر فإنه ظل يراوح بين الكتابي واللغوي. من ذلك اعتماده طريقة افتقاد الأوصاف بحكم انتمائها «إلى ما يسمى الأسلوب الكتابي، بينما يعتبر تلازم النعوت العربية في صيغ تفرضها الذاكرة من بقايا الشفاهية المتأصلة في الوعي العربي، وأن جمع الخطاب الشعري هنا بين تلك الظاهرة، وبين الاعتماد على نمط العطف في السرد، يعد من قبيل الجمع بين الثقافتين في نسيج واحد على أساس شفاهية العطف ومجاراته لحركة التداعي في الذاكرة، الأمر الذي يؤذن بدرجة متنامية من التوتر الداخلي في التركيب» (ص ٥٥).

إجمالاً حرص درويش على **تفضية** spatialisation الخبرة الشعرية لأنه يحرص على أن يخضع خبرة المزامنة الوجودية لمقاييس المعاصرة التاريخية، وهو تحديداً رهان تحويل الصورة البصرية إلى صورة فنية. ومعلوم أنّ الناس في المجتمعات القديمة ينخرطون ضمن علاقة مزامنة بدون معاصرة. فهم يشتركون في الانتماء إلى الزمن نفسه ولكن لا يلتقون حول الانخراط ضمن ملصقات العصر نفسه. ومعلوم أنه إذا كان الزمان أصلياً ومعطى فإنه كذلك سائح وعائم ويكاد يكون غير موسوم. ولذلك كان لا بد من تحويل الزماني إلى ميقاتي، أي إلى زمن معلوم يأخذ في اعتباره

خصوصية الإحداثيات المكانية والزمانية ويلتزم بها على نحو يربط بين الخط والمهارة التركيبية. الغريب في حالة صلاح فضل هو حجبه لواقعة أنّ الحداثة هي التي استهلت اللزوم الذي يطبع المزامنة بمقاييس المعاصرة، وقد كانت وسيلتها في ذلك الكتابة الألفبائية (وهو ما اقتضى منها استبدال كتابتها المقطعية بكتابة تعتمد حصرياً على علامات تنجح في استيعاب الصوتية) والتي استلهمتها لبلورة أدب في الحياة العقلية. ويُذكر في هذا السياق أنّ الإغريق نسبوا إلى الآلهة "كادموس"، ربة الهارمونيا مزية خلق الكتابة، مستهلين بذلك- على نحو طريف- عملية فصل المستطيل المؤلف لصفحة الورقة عن خبرة المقدس؛ بما أنّ المستطيل هو مساحة تنضبط لإحداثيات الزمان والمكان (شأنه شأن الرمح والقماشة والحائط إلخ). هكذا يمكن القول إنّ الصورة الفنية (أي الملتزمة بصورية القواعد وبأولوية الدقة على التعبير) لا تتميز فقط بمقاسها الكبير بل وكذلك بالتزامها بإطار يفصلها عن السياق العائم والسائح. ولم يخالف بارت الصواب حين جزم أنّ "كل أصناف الكتابة تتوفر على ميل نحو الإقفال يفتقده الكلام الشفوي. فكيف نفسر في ضوء هذه الخلفية التاريخية والحضارية الغربية لزاجة المضامين الفنية التي سبقت إشارة عز الدين إسماعيل لها في مستهل هذا النص؟

بالعودة إلى عز الدين إسماعيل فإن ما يربكه، على ما يبدو، ليس لزاجة مضامين الفن المعاصر العالمي وإنما ما تمارسه من ضغط علته ذلك التشابه الذي من شأنه أن يحجب الخصوصية الثقافية العربية ليذيبها وسط التجانس الحضاري العالمي. والملاحظ هنا هو أنّه في الوقت الذي بلغت اتصالية الزمان والمكان التي يبدعها الفن المعاصر العالمي مرحلة الحضور الكوكبي فإن اقتضاء التباعد الفني قد تم تقليصه إلى درجات سمحت بربط الإبداع بالقدرة على الانفتاح على الممكن المباشر. وهذا المزدوج تحديداً هو ما سمح للفن المعاصر أن يجمع بين كونه إبداعاً وقيمة ثقافية في الوقت نفسه، أي سمح للفن بأن يكون شعبياً دون أن يكون أمّياً وفطرياً. بالإمكان القول إنّ تطور الوسائط سمح بعودة لزاجة المضامين دون الإخلال بأساسيات الإبداع الأكاديمي، وهو ما سمح بتخطي التعارض الذي يمكن الإشارة إليه، مثلاً، باعتماد أسلوب تشخيص أكرم قانصو لعلاقة الفن الشعبي العربي بالإسلام. فقد قام المذكور بتوظيف الإسلام على نحو يماثل بينه وبين الأكاديمية، وإذا به يتحدث عن التصوير الشعبي حديثه عن عصر جاهلي. وقد جاء في خاتمة كتابه الموسوم (التصوير الشعبي العربي) قوله: «إذن التصوير الشعبي هو عربي أولاً، قريب أو يحمل بعض خصائص التصوير الإسلامي [...] هنا نشير إلى أنّ استخدامنا

لكلمة (قريب) من التصوير الإسلامي، وليس عبارة (متأثر) يعود إلى أنّ مفهوم التأثر يحمل معاني عميقة، منها معايشة الحضارة الإسلامية، والاطلاع على الفكر الإسلامي، والغوص في مفهوم العقيدة والوقوف على قيم الدين. وهذا بالطبع ما كان يفتقر إليه الرسام الشعبي، بحكم بساطته وجهله بالقراءة، وبحكم ثقافته المتواضعة التي أكسبته إياها ظروف الحياة»[١].

من الواضح أن أكرم قانصو لا يشارك الفن الشعبي أيّ موطئ قدم، وأنه باشره من الخارج، ومن ثم حوّله لموضوع دراسة صورية، أي دراسة يتسم مقياس التقويم الذي تعتمد مقياساً يتطابق مع أدب المعرفة ويتعارض كلياً مع أدب القوة الذي ينخرط ضمنه كل ما هو شعبي بتلقائية. آية ذلك قوله صراحة: «أهمل الفنان الشعبي في لوحاته قواعد المنظور بالمعنى الأكاديمي للكلمة، أي المنظور البصري كما عرفه الفن الغربي، وهو العلم الذي يحدد وضعية الأشكال في البعد الثالث انطلاقاً من زاوية البصر، واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر»[٢]. فهل فعلاً يجب على الفنان

---

(١) د. أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥، ص ١٨٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

الشعبي الذي يعاني دائماً هشاشة التوازن بين الطبيعي والثقافي أن يصطف وراء الفنان الكلاسيكي الذي يجتهد ليقنع بأنّ الخارق والغيب هما امتداد لعالم الحضارة التي تستوعب غلوّ الموضوع ضمن علاقات غرضية تجعل من الكياسة أم الفضائل؟ وحين نعلم أنّ الفنان الشعبي مهما كانت قوميته يسلم بأنّ الحياة التي تستحق أن يحياها المرء لا بدّ أن تتيح علاقة خصبة مع الخارق، ألا تخرج المسألة عندها عن دائرة مهارة نقل المواضيع وفق مقتضيات المعرفة لتصبح مرتهنة أولاً بتحديد طبيعة الخارج المراد الاتصال به؟

بالعودة إلى أسلوب التراث في تحديد مضمون السياق المشترك الذي على قاعدته يتحدد رهان التداولية، فإنه يحسن التذكير بطابعه الشفهي والمباشر. ولو اخترنا عينة نموذجية في هذا الباب لذكّرنا بمضمون كلام ابن خلدون الذي أوجز من خلاله غايته من كتابته للمقدمة. يقول ابن خلدون موجزاً هدف مؤلَّفه في شكل نصيحة يتوجّه بها إلى قارئه: «...واترك الأمر الصناعي جملة واخلُص إلى فضاء الفكر الطبيعي الذي فُطرتَ عليه، وسرّح نظرك فيه، وفرّغ ذهنك فيه للغوص على مرامك منه، واضعاً لها حيث وضعها أكابر النّظار قبلك، مستعرضاً للفتح من الله كما فتح عليهم من ذهنهم من رحمته وعلّمهم ما لم يكونوا يعلمون، فإذا فعلت ذلك أشرقت

عليك أنوار الفتح من الله بالظفر بمطلوبك، وحصل الإمام الوسط الذي جعله الله من مقتضيات هذا الفكر ونظره عليه، كما قلنا، وحينئذ فارجع به إلى قوالب الأدلة وصورها فأفرغه فيها ووفّه حقّه من القانون الصناعي ثم اكسه صور الألفاظ، وأبرزه إلى عالم الخطاب والمشافهة وثيق العرا صحيح البنيان. وأما إن وقفتَ عند المناقشة والشبهة في الأدلة الصناعية وتمحيص صوابها من خطئها، وهذه أمور صناعية وضعية تستوي جهاتها المتعددة وتتشابه لأجل الوضع والاصطلاح، فلا تتميز جهة الحق منها؛ إذ جهة الحق إنما تستبين إذا كانت بالطبع، فيستمرّ ما حصل من الشك والارتياب وتُسدل الحُجب على المطلوب وتقعد بالناظر عن تحصيله، وهذا شأن الأكثرين من النُّظار والمتأخّرين، سيما من سبقت له عُجمة في لسانه فربطت عن ذهنه، ومن حصل له شغب بالقانون المنطقي تعصب له فاعتقد أنه الذريعة إلى إدراك الحق بالطبع، فيقع في الحيرة بين شُبه الأدلة وشكوكها، ولا يكاد يخلص منها، والذريعة إلى إدراك الحق بالطبع إنما هو الفكر الطبيعي، كما قلناه، إذا جُرّد عن الأوهام وتعرض الناظر فيه إلى رحمة الله تعالى، وأما المنطق فإنما هو واصف لفعل هذا الفكر فيُساوقه في الأكثر، فاعتبر ذلك واستمطر رحمة الله تعالى متى أعوزك فهم المسائل تشرق عليك أنواره بالإلهام إلى الصواب، والله الهادي إلى

رحمته، وما العلم إلا من عند الله». واللافت للنظر هو أن نفس الاستنتاج يكاد يكرره حرفياً مفكر عربي معاصر ارتبطت باسمه أجرأ محاولات تحديث الفكر العربي، عنيت بالحديث محمد عابد الجابري؛ إذ يجزم الأخير أن الكلام البليغ ليس مرهوناً بالقراءة والكتابة، ويستدل على ذلك بكلام الجاحظ: إن «كل شيء عند العرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو (العربي) أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى زجر يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر (...)، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدسه أحد من ولده (...) وليس هم كمن حفظ علم غيره واحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم والتحم بصدورهم واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد ولا تحفظ ولا طلب». ويعلق الجابري على هذا الكلام على نحو يتعهد بتحيينه فيقول: «وهذا يصدق ليس على العرب وحدهم، بل على الخطاب الإبداعي: ما يُنسب منه إلى الفطرة والسليقة والإلهام، فكيف بما هو من قبيل الوحي!»[1]. هكذا ربط

---

(١) محمد عابد الجابري: مواقف، إضاءات وشهادات، سلسلة كتب

الفكر العربي المعاصر المسبق التراثي بالإبداع حين ربطه بالشعبي، وحين أصبح الشعبي أصبح قيمة لا تمتحن بمقياس العصبية أو شرف النسب وإلى غير ذلك من قيم القبيلة. وضمن هذه المباشرة التجريدية لمقولة الشعبي يصبح متاحاً القول: إن ما يجمع بين الفن الشعبي وتوجهات الفن المعاصر العالمي هو التوجس من سطوة الكتابة؛ ومعلوم اشتمال كل أصناف الكتابة على التباس مترتب عن كونها في نفس الوقت كلاماً وقهراً، ومنه اتجاه ما بعد الحداثة إلى مراجعة درجة بداهة الصلاحية التي كانت تتوفر عليه المصادرة الحداثية على وجوب سبق الكتابة. والواقع أنّ التدرج من الحداثة إلى المعاصرة قد أخذ نهجاً قوامه التوسيع المتواصل لدلالة وضع الإنسان العامي في قلب الفكر. ولو عدنا لأدونيس لأعلمنا أنه، «بدءاً من الرومانسية، شهدنا ابتكاراً لأشكال مختلطة، ممزوجة، تعبّر عن تفاعل الثقافات الحديثة، والثقافات التقليدية». ويتساءل أدونيس بعد ذلك مباشرة: «كيف تتم الاقتباسات، والتمازجات، والمؤالفات، والاندماجات المتعددة العناصر؟» قبل أن يعقب قائلاً: «هذا كله، قضية من القضايا الكبرى التي يثيرها مفهوم المعاصرة

= صغيرة شهرية من (ملفات الذاكرة)، الكتاب الثالث والخمسون، الطبعة الأولى، حزيران/ يوليو، ٢٠٠٦، ص ٤٨-٤٩.

والمعاصر»[١]. ويُذكر أنّ الرومانسية مثّلت في منطلقها ردة فعل حاسمة من طرف الثقافة الألمانية في مواجهة سطوة النمط الحضاري الفرنسي- الإنكليزي. وغني عن التذكير الدور الذي قامت به القصيدة الافتتاحية لديوان (جوته) الديوان الشرقي الغربي والتي تتضمن الأبيات المركزية التالية، والتي - كما هو جلي - قد استردت المرجعية الكوسمولوجية على نحو يدفع للخلفية علوية المرجعية التاريخية:

" هناك في [العالم] النقي والصائب

سوف أتغلغل في الأصل العميق

للجنس البشري

....

سوف أبتهج في تخوم البداية:

الإيمان واسع، التفكير محدود، ..."

فهل دشّنت الرومانسية مرحلة تداخل المرجعيات؟

كل المؤشرات تدعو إلى القول بذلك. إذ مباشرة بعد ظهور الرومانسية توالت المدارس التوفيقية حيناً والتلفيقية

---

(١) أدونيس: محاضرات الإسكندرية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص ٣٤.

أحياناً أخرى. وأولى هذه المدارس النيوكلاسيكية. وبخصوصها يذكر ياروسلاف ستيكيفيتش في معرض حديثه عن أحد روادها الأوائل جونسون، أنه كان «يرحب مسروراً بكل ما يستطيع استيعابه ضمن شعريته النيوكلاسيكية. وما بدا له أكثر استيعاباً ليس الشعر العربي بعاطفيته غير المعهودة التي قد تقود إلى مسارات غير مرغوبة، بل النظرية الأدبية العربية والجدل الأدبي العربي اللذان كانا، ضمن بنيتهما التاريخية والثقافية، على المستوى النيوكلاسيكي ذاته. وإذا كان هناك تجاذب بين الأضداد فإن التجاذب بين الأشباه يمكن الاعتماد عليه بالدرجة ذاتها. ومثلما هو الشأن مع الرومانسية سوف تظهر النيوكلاسيكية بوصفها مفهوماً شاملاً»(١). لهذا الكلام مزية تحرير إغراء التشابه من سطوة الخوف من التماثل؛ إذ لم يعد التشابه تطابقاً يلغي كل اختلاف وكل أصالة، وإنما أصبح التشابه سبباً لاعتماد النسبية في تقويم المتشابه كما المختلف. وبهذا الاعتبار فقد ذهب الدكتور عفيف بهنسي إلى ضرورة ربط انتشار الرومانسية خارج إطارها الحضاري باعتماد قاعدة

---

(١) ياروسلاف ستيكيفيتش: الشعر العربي والاستشراق، ترجمة: وليد الهليس، مراجعة وتحرير: وليد خازندار، دار محمد علي للنشر ومركز البحوث في كلية سانت جونز، أكسفورد، تونس، ٢٠٠٥، ص ٣٦.

تقويم تستند إلى مقياس القيم وليس لاختلاف المستويات. وفي ذلك يقول: «امتدت الرومانسية خارج الإسار الأوربي إلى العالم الآخر، فالفن ليس حكراً على الغرب، والشرق أو الآخر ليس عدماً، ولقد ميز علم الأقوام بين الشعوب والحضارات والتواريخ، فلكل أمة حضارة وثقافة وفن مرتبط بتاريخ هذه الأمة. والاعتراف بهذه الخصوصيات هو بداية الحوار المنشود بين خصوصيات تختلف باختلاف القيم وليس باختلاف المستويات. ولا بد من قراءة ثقافات الآخر أولاً. هنا نتساءل: كيف قرأ المفكرون العرب الحداثية وأزمتها، وكيف نستطيع ممارسة حداثية خاصة ليست قبل وليست بعد الحداثية الغربية؟»[1]، مفاد القول أنّ الرومانسية وضعت أسس التمشي الفني العالمي والذي انتهى بالأخير إلى التلاؤم اليوم مع مطالبة الدكتور بهنسي بالنسبية الثقافية التي تربط الاختلافات الثقافية والفنية باختلاف القيم وليس باختلاف المستويات. فهل مفاد قول الدكتور بهنسي أنّ الفن الموالي للرومانسية سيتخلى عن رهان الفن الكلاسيكي المركزي والذي تمثل طويلاً في عملية تحويل القيم الثقافية

---

(١) د. عفيف بهنسي: النقد التفكيكي في مواجهة الحداثية، ضمن مجلة (التشكيل)، مجلة دورية تعنى بالشأن البصري، تصدرها جمعية الإمارات للفنون التشكيلية، العدد ١٥، خريف ٢٠٠٣، ص ٧.

إلى نسق من العلامات القابلة للتطويع من أجل الاستعراض؟ وهل من شأن خسارة التعيين الموالية لرد الاعتبار للقيم الثقافية -بعد تخليصها من سطوة "الاستعراض" - أن يحوّل اختلاف الشعرية العربية عن الفن الغربي إلى تشابه؟ وهل في هذا التشابه المنوه به ما يبرّر كلام بهنسي عن تحول الفنانين الغربيين نحو الفن العربي الإسلامي، إذ يجزم المذكور، مثلاً، أن «فن بول كلي هو الفن العربي في القرن العشرين وهو يقوم على مبادئ لا تلتقي أبداً مع مبادئ الفن الغربي التي تخلّى عنها الفنان المعاصر كلّياً»[1]؟

الطريف أنّ عدداً غير قليل من النقاد ومن المبدعين اعتبروا أنّ التشكيل الإسلامي سبق الغرب إلى الفن المعاصر. ومرة أخرى أتت الريادة من غير العرب، من مواطن روسي هذه المرة، ألا وهو ألكسندر بابادوبولو. وقد شاركه في القول بها عفيف بهنسي الذي نقده الدكتور نزار شقرون ولكن على نحو جعل من صلاحية تصور ألكسندر بابادوبولو مسألة محسومة. يقول شقرون: "لكنّ القول بأسبقية الفنّ الإسلامي وأفضليته ليس قولاً عربياً محضاً، بل

(١) د. عفيف بهنسي: الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين، ضمن مجلة الوحدة، العدد ٧٠-٧١، تموز/ يوليو- آب/ أغسطس، ١٩٩٠، ص ١٣.

هو مشتق أيضاً من الأدبيات الغربية ومبنيّ أساساً على ما توصّل إليه الباحث ألكسندر بابادوبولو في كتابه (الإسلام والفن الإسلامي)»[١]. ولكن كيف يسبق من لم يغادر موقعه أصلاً؟ قد يعفيه ثباته في مكانه من التعرض للتيه وللاغتراب ولغيرها من المخاطر، وقد يسمح له بأصالة عنيدة إلخ، ولكن لا يمكن أن يسبق إلى أي شيء لأنه لم يغادر موقعه. مع ذلك يظلّ هذا الاعتراض ذا صلاحية محدودة بحدود منطق هو -في آخر التحليل - لفظي؛ مثله مثل مناقضة الدكتور نزار شقرون لفكرة السبق موضوع النظر بالركون إلى "البرهنة بالخُلف"، ومفادها أنه، إذا سبق الإسلام للفن المعاصر فمعناه أن دعاوى من جعلوا الإسلام في أساس التحديث هي محض تبجح. السؤال في الواقع هو: ما الوقائع التي تحدو على هذا التشابه إلى حدّ وقوع الحافر على الحافر؟

لو عدنا إلى كتاب عفيف بهنسي حول "جمالية الفن العربي" لوجدناه جازماً: «نحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الأساليب الغربية، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية

(١) د. نزار شقرون: معاداة الصورة في المنظورين الشرقي والغربي، ص ٧٢.

الفنية الأصلية للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية. أما المعاصرة بمعناها العام، أي معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية فهي أمر مقبول ولكن لا بدّ من إيضاحه»[١]. ويتوقف الدكتور عفيف بهنسي عند مسألة الأصالة والمعاصرة ليرفض اختزالها إلى اتجاهين: اتجاه يسعى إلى تأكيد الحفاظ على الهوية القومية، واتجاه يسعى إلى تأكيد عالمية الفن. وبعد الإشارة إلى موقف بدر الدين أبو غازي الجازم بأنّ الأصالة لا تتأتى إلا إذا كنا على وعي بمطالب العصر وإضافاته المتصلة في مجال الثقافة، يعرض لرأي الدكتور ثروت عكاشة الذي يرى أنّ الأصالة «هي الأشكال التي ترد على النموذج الأصلي الكامن في النفس البشرية»، ويعقب بهنسي قائلاً: «ويوضح تعريفه الغامض هذا بقوله: "الأصالة ليست صورة جامدة أو موحدة الشكل، ولكنها موحدة في الإحساس الداخلي" "إنّ الفنان يخضع لإغراءات ألوان من الثقافات المشتركة ولكن عليه أن يعود لقوة الأصالة في نفسه"»[٢]. فهل "القوة" هي ما يربط أولاً بين التصورين، الإسلامي والفني المعاصر؟

---

(١) د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر مذكور، ص ١٥٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

معلوم أنّ الأدب الإسلامي هو أدب قوة[1]، والفن الانطباعي كذلك يستند إلى إستطيقا ديناميكية تغلّب القوة على القواعد، ومنه اهتمامها بالممكن المباشر، وهذا المباشر يتطلب قوة، أي يتطلب استجماعاً للكيان على نحو يغني -جزئياً أو كلياً- عن الاعتماد على إضاءات المعرفة. ذلك أنّ الانفتاح على مجموع الإحساس يعطّل التمركز على النظر (التي قد تسترد صفتها كعين، أي كعضو (شرير) بما أنه إما مفتون أو مستاء).

(١) استهلّ الدكتور عبد الله بن علي بن ثقفان القسم الثاني من مقاله الموسوم (ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي) بقوله: «لم يكن الانتماء الأندلسي وليد اللحظة، بل كان موجوداً منذ أن ظهر (الداخل) على مسرح الأحداث وكوّن دولة مستقلة عن المشرق سياسياً، إلا أنّ الفكر قد ظلّ متواصلاً مع المشرق مكان الآباء والأجداد، وبمرور السنين أخذ في النضج، فلمّا استقام عوده فكّر في الانتقال من (أدب المعرفة) إلى أدب الإثارة». د. عبد الله بن علي بن ثقفان: ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي، أنموذج فريد، محاولة لاستقراء بعض النصوص التاريخية الأدبية، (القسم الثاني)، ضمن مجلة (دراسات أندلسية)، العدد ١٢، جوان ١٩٩٤، ص ٤٥. وهو الاستنتاج الذي عاد لتقريره -بعد أن ساق جملة من الشواهد المؤيدة له- فكتب: «أقول: إن في ذلك دلالة على أنّ الأدب الأندلسي قد انتقل من أدب المعرفة أو التعلّم إلى أدب القوّة والإثارة»، ص ٥٣.

بهذا الاعتبار فإن الحديث عن الأسبقية هو حديث عن نكوص لسياقات أنثروبولوجية أصلية. والدليل على هذا البعد الأصلي أنّ بهنسي يجعلها سابقة على الإسلام نفسه، إذ يقول: «استمر الإسلام محافظاً على التقاليد الروحية للفن العربي، حتى في فارس التي كانت قد حملت تأثيرات الفن الإغريقي في الفن البارتي، فإنها لم تلبث أن تبنت تلك الخصائص الروحية في فنها التشبيهي الذي ظهر في المنمنمات، وكان هذا دليلاً قاطعاً على أنّ الإسلام لم يمنع التصوير، وإنما رفض مظاهر التصوير الغربية وأراد أن يحافظ على الروح العربية المتمثلة بالملائكة التي ترفض تلك المظاهر الدخيلة»[١]. لسنا بعيدين إذن عن نموذج الشاعر الأصلي كما ذكّر به جابر عصفور حين أشار إلى «الصور الرمزية الدالة على القدرات الاستثنائية للنموذج الأصلي للشاعر القديم، تلك القدرات التي ألمح إليها امرؤ القيس حين قال:

تُخيّرني الجنّ أشعارها

فما شئت من شعرهنّ اصطفيت»[٢]

---

(١) د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، سلسلة كتاب المعرفة، العدد ١٤، شباط/ فبراير ١٩٧٩، ص ٢٠.

(٢) د. جابر عصفور: النموذج الأصلي للشاعر، ضمن كتابه (غواية التراث)، سلسلة كتاب العربي، وزارة الإعلام-مجلة (العربي)، الطبعة الأولى، ١٥ تشرين الأول/ أكتوبر، ٢٠٠٥، ص ١٠٠.

لا عجب إذن في أن يكون نقد بهنسي الأساسي للمنظور الخطي مداره اهتمامه بالمواضع «دون الاهتمام بقوة التعبير..»[١]، بما أنّ "المنظور الخطي يعتمد على مبدأ أساسي هو أنّ المشاهد يقف إزاء خط يقع بمستوى بصره، هو خط الأفق، وأنّ الأشياء أيّاً كان موقعها، ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق وذلك على شكل أشعة متجمعة. وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعادة تمثل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظوراً إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة»[٢]. «... وعندما انتقل هذا الخط إلى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حتى لم نعد نميّز أيهما الأصل وأيهما الأثر. وأمثلة ذلك كثيرة»[٣]. «فإذا كان نظام الرقش الهندسي قد تشابك وفق الأشعة البصرية الإلهية، فإنّ هناك نظاماً آخر تتواجد فيه رموز الطبيعة والكون، لكي تؤكد على ارتباطها المستمر بقوة علوية لا مناص من الارتباط بها، وكثيراً ما تجلت من خلال هذه العروق المورقة والمزهرة كلمات الله بخط كوفي أو خط ليّن، كتأكيد على هيمنة الله من خلال كلامه المقدس على

(١) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٢) د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، رقم ١٤، كانون الثاني/ يناير ١٩٧٨، ص ٣٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨١.

هذا النظام الكوني الفردوسي»[1]. فهل يمكن حقاً لمقياس القوة أن يكون عامل مماثلة بين التصوير الإسلامي والفن المعاصر؟

لا شبهة في أنّ الفن المعاصر هو فنّ طاقي لكونه يرفض الصورية. ولكن يظل بين الموقفين رابط ذو أهمية منهجية ورمزية كبيرة، ألا وهو ضرورة التركيب. ولا تركيب إلا بشرط وجود المباين والمختلف، وهو ما يترتب عليه نتيجة خطيرة الأهمية وهي ضرورة احترام الحياة خارج الشكل الخاص الذي نمارسه من جهتنا. وللأسف لا يبدو دعاة الأسبقية معنيين بهذا الجانب من المسألة. وليس في الأمر ما يدهش حين نتبيّن مبلغ تمسكهم بالبيت منوالاً وسياقاً. لتقرأ ما كتبه بلند الحيدري عن البيت: «وفكرة "البيت" عند العربي تحمل مغزى عميقاً ويقيم منها سياجاً لوحدته من التشتت والتوزع والانقسام، وإنه ليحيط بها نظمه الاجتماعية والعقائدية والخلقية. فلكل شيء عنده بيت يصونه معززاً؛ فللدين وللمال بيت وللماء بيت وللعدل بيت، بل إنه ليصبح أساساً لأسماء مدن وقرى من البيت الحرام إلى بيت الدين؛ فبيت جبرين وبيت الحجر وبيت شباب وبيت صيدا وبيت مري وبيت فاجي وبيت لحم وبيت المقدس وبيت الفقيه، وهناك رأي يذهب

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨٦.

إلى أنّ أسماء المدن التي تبدأ بحرف الباء إنما كان هذا الحرف فيها اختزالاً لكلمة بيت؛ كبغداد وبعقوبة والبصرة وبكفيا وبرمانا إلخ»[1]. فكيف، والحال هذه، يمكن أن نقيم علاقة أسبقية بين من يصدر عن مثل هذا التصور للكون والتاريخ والإنسان، وذاك "القرد الانتقائي" الذي تحدث عنه هربرت ريد؟ وفعلاً يكتب محمود كامل أنه «ليس من جديد في كلمات هربرت ريد التالية: [.. فالإنسان العصري -يقصد الأوربي- والفنان العصري بخاصة، ليس أكثر من قرد انتقائي كان يحاول أن يقلد، إرضاء لمسرته العابرة..]، فالفنان الأوربي الحديث، قبل قرون على الأقل، استقى اتجاهه العام من حركات واتجاهات فنية مختلفة، ومتباينة، مثل الشرق الأقصى.. ومن القبائل الإفريقية.. والفنون البدائية.. وفن ما قبل التاريخ.. والفن الإغريقي المبكر.. والفن المسرحي في مراحله الأولى.. إلخ، وهذا لا يوقعنا في إشكال أو تعقيدات بلا حل. فبين "المسرة العابرة" و"ردود الفعل" تجاه الحضارة الصناعية والحروب صلة جعلت الفن أكثر قدرة على تمثل الظواهر، حتى التي كانت تبدو خفية، أو سحرية، أو ميتافيزيقية. ولم يكن التجريد "اللاامتثال" أو اللاموضوع،

---

(١) بلند الحيدري: زمن لكل الأزمنة، نظرات وآراء في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص ١٠٧.

محض صدفة، أو بدعة؛ إنه كان ثمرة خليط مجموعة لا تُحصى من المدارس، وهو في الأخير، يمثّل بُعده الفلسفي، حتى لو كان بلا تنظيرات فلسفية»[١]. بهذا الاعتبار، فإنه حتى لو صحّ على هذا "القرد الانتقائي" قول بهنسي الذي يجزم أن «الإنسان ذاته ليس إلا كائناً تراثياً»[٢]، فإنه بقدر ما يصح بدلالة التراثية وقد استجابت لجمالية الجوار بقدر ما لا يصح بدلالة التراث بوصفه تعبيراً عن جمالية الوحدة. وفي ضوء هذا التمييز المعياري يمكن تقويم الرهان المركزي للموقف الطليعي، والمتمثل في فرقعة أطر التشخيص وذلك تحريراً لكل من بنية اللوحة وبنية المجتمع من سطوة الانتظام المديني-الهندسي القائم على اتصال المكان وانتظام الزمان. وفي مستوى تحقيق هذا الهدف تحديداً استهل الانطباعيون الحرب ضد اللوحة التي سبقت إشارة عادل السيوي إليها والتي أعطت للفن المعاصر توجهاً قاراً يتمثل عموماً في المواظبة على رد الاعتبار لقيم أصابتها الحداثة بالخفض. وقد تم اللقاء بين (سريالية الأجداد)، كما يحلو للدكتور بهنسي تسميتها، وسريالية السرياليين على

---

(١) عادل كامل: التشكيل العراقي، التأسيس والتنويع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ٧٨.

(٢) د. عفيف بهنسي: دور المتاحف في الثقافة، ضمن مجلة (المعرفة)، العدد ٢٢٤، تشرين الأول/ أكتوبر، ١٩٨٠، ص ١٩٠.

صعيد ردّ الاعتبار هذا، والذي يتلخص عموماً في الالتزام بالطابع اللاتركيبي للظواهر الحية؛ وذلك على اعتبار أنه الالتزام الذي يسمح بالالتصاق بالزمان واختراق الأشكال من أجل إحياء العلاقة مع تلك المنطقة الرهيفة التي لا تمسّها الأشكال، ومن ثم يسمح بإعادة طرح مسألة الإبداع الأولى: كيف المرور من الحدّة (ومن الخفة) نحو المنبسط دون اختزال الحادّ والطاقي إلى مجال مكاني صرف؟ ولكن يبقى سؤال أهم يتطلب الطرح والتمحيص المستفيضَين: كيف يمكن رد الاعتبار لقيم لم يسبق لها أن تعرضت للخفض؟ أليس صحيحاً أنّ ثبات تراثنا العربي الإسلامي قد أعفى قيمه المركزية من التعرض للخفض؛ فهل يسمح لنا ذلك بأن نماثل -على إثر الدكتور بهنسي- بين الملائكة والضرورة الداخلية التي رد لها كاندنسكي الاعتبار؟

٣) تباين الموقف الثقافي من الخفة

لعلّ ما يمكن أن يكون مدخلاً لفهم مفتاح المعاصرة الفنية هو الموقف الرافض للتسييج الحداثي للصورة. فهل معنى ذلك أنّ المعاصرة تتطابق مع كل من يرفض هذا التسييج المشار إليه والذي كان يصعب قبوله على من لم ينخرط ضمن خيارات الحداثة؟

من أظهر عينات هذه الصعوبة ربط الطهطاوي مثلاً، لهذا التسييج الصوري بالرياء وذلك بالرغم من احتفائه بالحداثة لالتزامها بتعميم الكتابة على كل الطبقات وعلى كل المجالات على نحو سمح بتوطين كيانهم توطيناً شاملاً. لنقرأ ما قاله عن أهل باريس: «اعلم أن الباريزيين يختصّون من بين كثير من النصارى بذكاء العقل ودقّة الفهم وغوص ذهنهم في العويصات، وليسوا مثل النّصارى القبطة في أنهم يميلون بالطبيعة إلى الجهل والغفلة، وليسوا أسراء التقليد أصلاً، بل يحبّون دائماً معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه، حتىّ إنّ عامّتهم أيضاً يعرفون القراءة والكتابة، ويدخلون مع غيرهم في الأمور العميقة، كل إنسان على قدر حاله، فليست العوام بهذه البلد من قبيل الأنعام كعوامّ أكثر البلاد المتبربرة. وسائر العلوم والفنون والصنائع مدوّنة في الكتب حتى الصنائع الدنيئة، فيحتاج الصنائعي بالضرورة إلى معرفة القراءة والكتابة لإتقان صنعته، وكلّ صاحب فنّ من الفنون يحب أن يبتدع في فنه شيئاً لم يُسبق به، أو يكمّل ما ابتدعه غيره. وممّا يعينهم على ذلك زيادة عن الكسب حبّ الرياء والسمعة ودوام الذكر»[1]. فهل يمكن لمن يصعب عليه الانخراط

---

(١) رفاعة رافع الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٤٣. كما ينتقدهم في موضع آخر فيقول: «اعلم أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد =

ضمن خيارات الحداثة أن يتشابه مع من يربط بين المعاصرة وما بعد الحداثة وذلك سعياً منه لنقد الحداثة من داخلها؟

بحكم ملاحظتنا تواتر حجب الخطاب النقدي العربي لحقيقة تلك الصعوبة الآنفة الذكر ووزنها فإننا نجد أنفسنا مدفوعين للقول بأنّ النقد الفني العربي لم يتوقف كفاية لتقويم دلالات المنعطف الانطباعي وتبعاته. ومن المسائل التي اختزلت إلى معلومات غير مُفكّر فيها هو مضمون وحيثيات وتفاصيل تلك الفضيحة التي أسهب مؤرخو الفن الغربي في توصيفها. والملاحظ أنه بقدر ما قتلها الغربيون بحثاً بقدر ما صمت عنها الخطاب العربي. فما علاقة هذا الازدواج براهن التصوير المعاصر ذي الأفق العالمي؟

يتطلب الجواب عن هذا السؤال متابعة دقيقة لمضمرات كل سياق من السياقين موضوع النظر. ولو اعتمدنا مدخلاً أولياً وعاماً يفصل بين السياقين لوقفنا عند الفرق الحاصل بين سياق يجعل من الأستاذية قيمة مركزية وبين سياق يضع العبقرية في المحل الأرفع. ومن المعلوم أنّ العبقرية موسومة

= أشغالهم المعتادة المعاشية لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية، واللهو، ويتفننون في ذلك تفنناً عجيباً. فمن مجالس الملاهي عندهم محالّ تسمى (التياترو)». ص ٢٠٤.

ثقافياً، وذلك لكونها كيفية وجود قبل أن تكون كيفية عمل. في حين يجري الأمر مع الأستاذية على نقيض ذلك، وهو ما يجعل منها كيفية عمل قبل أن تكون كيفية وجود؛ وهي النقلة التي اقتضت غربياً مراجعة أسس ما هو مشترك على نحو يسمح بمراجعة مفهوم "الجماعة" بحيث يرتبط توحيد المرجع بالتداولية ارتباطاً مطلقاً. وهذا الالتزام المطلق بالتداولية هو الذي يحوّلها نحو الصورية التي تجعل القول يتشرّب ما هو ذهني ويصبح بناء فورياً بدل أن يواصل تعبيراً. وقد ربط بارت جدّة هذا التصور بنشأة البلاغة اليونانية-الرومانية و"إمبراطورية البلاغة" التي أسستها. وبخصوص صورية هذه البلاغة كتب قائلاً: «اللغة بنية، وهذه البنية "مُؤمَّنة" بشكلٍ ما بفضل بنية الكائن (Modi essendi) وبنية الفكر (Modi intelligendi)، ويوجد نحوٌ كُلّيٌّ (Grammatica universalis)؛ وهذا شيء جديد». وأول صياغة نظرية لهذه البلاغة هي كتاب الشعرية لأرسطو، ومعه بدأت - حسب بارت - إستطيقا الجماهير، إذ - على رأي المذكور - إنّ «بلاغة أرسطو هي على الأخص، بلاغة الحجة والاستدلال والقياس التقريبي (القياس المضمر enthmème)، إنها منطق قد تمّ تبسيطه عن قصد، وتكييفه حسب مُستوى "الجمهور"؛ أي حسب الحسّ المشترك والرأي الشائع، وتعميمه على الإنتاجات الأدبية (وهو أمر لم

يكن له في الأصل) سيستلزم إستطيقا الجمهور أكثر مما سيستلزم إستطيقا العمل الأدبي. لذا، وبإجراء التحويلات اللازمة، وبالمحافظة على الاختلافات التاريخية، فإنّ تلك الإستطيقا هي ملائمة جداً لمنتجات ثقافتنا المُسمّاة بثقافة الجمهور حيث يسود "المحتمل العرفي" الأرسطي، أي "ما يعتقد الجمهور بإمكانه". كم من الأفلام والمسلسلات والأفلام التسجيلية التجارية بإمكانها أن تتخذ شعاراً لها القاعدة الأرسطية: "**محتمل مستحيل خير من ممكن غير محتمل**"، وسرد ما يعتقد الجمهور بإمكانه، وإن كان مستحيلاً، علمياً، خير من سرد ما هو ممكن واقعياً»[١]. ومثل هذا المقياس يستجيب له التصوير الكلاسيكي على أفضل وجه، بما أنّ العروض التشكيلية تستند تلقائياً إلى الخيار التداولي ويمكن إدراجها ضمن الخطاب العمومي؛ إذ هي تكريس لأولوية الدقة على التعبير ضمن نطاق صناعة خطيرة المفعول بما أنّ مدارها التصرف في الهيئات، وذلك على نحو يقتضي تحويل الحشد إلى هيئة (بمختلف دلالات المصطلح). بكلام آخر، من شأن تقويم كيفيات الوجود وفق مقاييس العمل أن يحوّل الرابطة الجماعية من رابطة

---

(١) رولان بارت: البلاغة القديمة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار الفنك، ١٩٩٤، ص ٤٧-٤٨.

انصهارية، تعطف الباطن على الظاهر، إلى رابطة اجتماعية صرفة وتمتاز بانفتاحها على ما هو تاريخي. وهو ما حوّل فكرة الجماعة من مجرد نسق من الملفوظات إلى نسق من الهيئات التي لا يمكن بلورتها بدون تحويل الروح إلى فكر من خلال تحويله إلى سيمياء؛ وبفضل الأخيرة تصبح الرابطة تتحقق كلها في المظاهر وما كان شعرياً يصبح تداولياً. ولهذا السبب كانت الكتابة الألفبائية منوال التصوير منذ اليونان. ومعلوم أن الكتابة هي الأخرى غيّرها اليونان فشطبوا طابعها المقطعي واختزلوها لبعدها التداولي حتى تصبح كما يقول فرنان عنصراً في الثقافة العامة للجماعة. فلم تعد الكتابة «اختصاصاً لطبقة من الكتاب، وإنما عنصراً ضرورياً لثقافة عامة. كما أن معناها الاجتماعي والنفساني كذلك سيتحول - ويمكننا القول سينقلب - فلم يعد غرض الكتابة تكوين السجلات ضمن جدران القصر لاستعمالها من قِبل الملك، سيكون لها منذ ذلك الحين وظيفة إعلانية، فهي ستسمح بنشر مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية، ووضعها كذلك تحت أنظار الجميع»[1]. وبهذا الاعتبار فإنّ وساطة الأغراض تصبح ذات نبالة غير مسبوقة، إذ وحدة الغرض يمكن أن

---

(١) جان بيار فرنان: أصول الفكر اليوناني، ترجمة: د. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص٣٠.

تكون وسيطاً يتطابق مع وظيفته التداولية، فينعطي - تبعاً لذلك - للمرئية ويتموضع كله في المظاهر. ولأن تطويع الأغراض والوسائط هو كيفية عمل أكثر منه كيفية وجود فقد أذعن الفنان الحداثي منذ فجر حداثته اليونانية لاقتضاء تصدير الأستاذية على العبقرية، ومن ثم تصدير قيم كيفيات العمل على قيم الوجود. ولعل هذا التصدير للأستاذية على العبقرية هو أحد أسباب الاشتباه العام عربياً في كل ما له صلة بالعالمية. إجمالاً، استند الفن في نشأته الغربية إلى مصادرة قوامها تعارض الفضيلة مع الفطرة، وهي المصادرة التي تعبّر عن النقلة من سياق يقوم على التضامن في المسؤولية إلى سياق ينبني على المسؤولية الشخصية. ومنه الطبيعة البلاغية للفنّ وحرصه على استيعاب صخب صمت الفطرة. بكلام آخر، يصبح المشروع التصويري هدفاً حضارياً يستند إلى أطروحة مفادها أن التاريخ هو أفق خلاص النفوس. ومن تبعات هذه الأطروحة تزايد الالتزام بالتداولية التي بربطها الجسامة بالموضوعية رسّخت الفصل بين الفضيلة والفطرة على نحو اقتضى تحويل الزمن إلى غرض يباع ويشترى مثله مثل غيره من الأغراض، وهو الأمر الذي جعل من حاصل رهان تفضية الزمن مواجهة بين زمن التاجر وزمن الكنيسة. إذ، يذكر جاك لوغوف، إنه منذ القرن الثالث عشر، صار التاجر «يستكشف قيمة الزمن في الوقت نفسه الذي بدأ

يستكشف فيه المكان، فبالنسبة له كان الزمن الأساسي هو المدة التي تستغرقها مسافة ما، وهذا ما يتعارض مع التراث المسيحي الذي لا يعتبر الزمن "لوناً من بطانة المكان أو شرطاً شكلياً للفكر". إنّ سيطرة التاجر في العصور الوسطى على المكان في الوقت نفسه الذي سيطر فيه على الزمان، هي ما يستحق وقفة من قبل مؤرخي الفن وعلماء اجتماع الفن. وقد أوضح بيير فرانكستال (Pierre Francastel) - في كتابه الذي أصبح عمدة- أوضح علاقات الفن التصويري والمجتمع، وتحت أية ضغوط تقنية واقتصادية واجتماعية يمكن تدمير "فضاء تشكيلي". ومع اكتشاف المنظور يكتشف الفن التصويري في العصور الوسطى زمن اللوحة. لقد صورت العصور السابقة العناصر المختلفة على مستوى واحد، بالتطابق مع الرؤية المتحررة من قيود الزمان والمكان، مستبعدة العمق والتتابع، ولم تكن الاختلافات في تصوير الأجسام سوى تعبير عن تراتب الطبقات الاجتماعية والمناصب الدينية»[١]، أي إنّ زمن الكنيسة لا يحمل الوجود على ما ليس في طبعه ولا يشطب ازدواج الانتماء والسجلات وما يستتبعه من توتر بين الكيان الطبيعي للفرد

---

(١) جاك لوغوف: في العصور الوسطى: زمن الكنيسة وزمن التاجر، ضمن مجلة البلاغة المقارنة: ألف، العدد التاسع، ١٩٨٩، ص ٢٢٢.

وهويته الاجتماعية، في حين طور زمن التاجر الزمن البلاغي للوقت كما استهله اليونان وكما عبّر عنه أرسطو بشكل ساطع. وفعلاً، يذكر بارت كيف أن أرسطو يدفع استيعاب التخييلي ضمن مقولات الرمزي إلى حدّ «يتحدد معه كل انفعال بهيئته الخارجية: (المعطيات العامة المساعدة على ظهوره)، وبموضوعه: (تجاه من ننفعل)، وبالظروف المثيرة "للبلورة": (الغضب/السكينة، الكره/ الصداقة، الخوف/ الاطمئنان، الغبطة/المنافسة -الجحود بالنعمة/الاعتراف بها، إلخ)». ويعقّب بارت مباشرة بقوله: «لا بدّ من الإلحاح على هذا، إذ إنه يُميّز الحداثة العميقة لأرسطو، ويجعل منه الأستاذ المثالي لسوسيولوجيا الثقافة المسماة ثقافة الجمهور. فجميع هذه الانفعالات قد دُرست عن قصد في ابتذالها: الغضب، هو ما يظنّه جميع الناس عن الغضب: فالانفعال ليس إلا ما يُقال عنه، إنه التناصّ الخالص و"الاستشهاد"»[1]. وليس التناص المشار إليه إلا تكريساً لخيار مترتب عن تفضية الزمن، عنينا بالحديث خيار التوطين (domiciliation). ولكي ندرك مبلغ الخطورة العائد لهذه الخبرة من وجهة نظر الحداثة، فإنه بالإمكان أن نساير

---

(١) رولان بارت: البلاغة القديمة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، مصدر مذكور، ص ١٣٦.

سيلفيان أكاسينسكي في تمشيها الذي يقرأ استرداديا، دلالة الخيار الأثيني في توطين كيان المواطن. فهي تنطلق من فصل وارد في القانون المدني الفرنسي ومفاده أنه "ليس بالإمكان أن تخيّل كائناً إنسانياً ما لا يتوفر على موطن قانوني بنفس الشكل الذي لا نتصور وفقه شخصاً بدون شخصية"[١]. وفي تقديرها، فإنّ هذا التوطين الذي ينزع عن فعل السكن (habiter) وعن فعل الإقامة (résider) كل مظاهر العرضية والخارجية. وعلى هذا الأساس تغيّرت تماماً علاقة الزمني بالعمومي، إذ تحولت القطيعة الغابرة بينهما إلى علاقة تمفصل، أي إلى علاقة ارتباط ولا ارتباط، ومن ثم لم يعد الحميمي يتعارض مع العمومي، كما أنه لا يخشى على نفسه من الذوبان فيه. هنا وثمة الربة التي تدبر المجال واحدة، وهي الآلهة "هستيا" (Hestia). فالفضاء العمومي يستمد صفته بالقياس إلى اختلافه عن الفضاء الحميم والعكس صحيح بالنسبة للأخير، والحاصل أنّ كليهما ينتظم في علاقة التزام بوحدة المرجع العام والذي يحدد الوقت سماته العامة. وهو ما يقوم دليلاً على أنّ مقولة الوقت هي من أثاثات

---

(١) راجع:

Sylviane Agacinski, Volume, Philosophie et politiques de l'architecture, Galilée, 1992, pp 161-162.

السطح الأمامي الذي يمثله المجتمع والتاريخ. وضمن هذا الشرط المديني، والذي يستوعب الميل العفوي إلى التطلع نحو القصي ونحو الكوسمولوجي ضمن المراوحة الدائمة بين القصي والعمومي، قام أفلاطون ومن تلاه من الفلاسفة والفنانين الكلاسيكيين بملاحقة مظاهر الجموح الملازمة للروح البشرية. إذ هم يعتبرون جموحاً ذلك الموقف الذي بالرغم من هشاشة التوازن بين الطبيعي والثقافي، يظل يسلم بأنّ الحياة التي تستحق أن يحياها المرء لا بدّ أن تتيح علاقة خصبة مع الخارق، وذلك على نحو يسمح بتحويل المباينة بين الإنسان والوجود إلى عهد يرقى بكليهما إلى ضرب من التزامن الكلّي المتخطي لكل أشكال الانفصالية، بما أنّ الروعة المعترف بها للأشياء تعيد للإنسان مكانته المناسبة لنبالته التي لا يمكن بحال أن تعلو على نبالة الوجود. ولقد ارتبط هذا الموقف تاريخياً بالفحش، بما أنّ أيّ تضمين للكيان الطبيعي ضمن ما سمّي "الجسم اليقيني" (Le corps certain) اعتُبر فحشاً وفضيحة. ومن الأمثلة المشهورة على ذلك لوحة البشارة لفرا إنجيليكو في صيغتها الأولى. إذ رفض النقاد سطوة بياض جناحي جبرائيل، وتم تأويله كعجز من طرف المصوّر على تحويل الوحي إلى علامات تشكيلية، ومن ثم عجز عن استيعاب التخييلي ضمن مقولات التشكيلي. ولذلك أصبح من الدارج غربياً أن يرسم

كل مصور يريد أن يظهر قدرته التشكيلية صيغة أخرى للوحة البشارة؛ وهكذا تعددت سياقات "حادثة البشارة" بتعدد أصناف الديكور التي راوح بينها المصورون وبتعدد الهيئات والسمات التي بدت وفقها شخصيتا مريم وجبرائيل. وعلى هذا الأساس أصبحت تيمة "البشارة" نموذج العبور من الزمن للوقت. ويُذكر أنه تثميناً لهذه النقلة من الزمن للوقت جزم هيغل قائلاً: «إن الروحي المباشر يعيش في مملكة اللاحرية»[1]. وتُفهم اللاحرية ههنا بوصفها عجزاً عن وسم الزمن ليصبح وقتاً معلوماً يساهم في تكوين عالم بعينه. إذ ضمن الوقت فحسب يمكن أن يتحول الحشد إلى شعب أو إلى جمهور أو إلى ناخبين أو غير ذلك من الروابط التي تؤدي إلى ظهور كون وعالم بعينه إلى الوجود، كأن نتحدث عن عالم الفن أو عالم الأدب، أو عالم الموضة أو عالم الاقتصاد أو غير ذلك من العوالم التي تستمد قوامها من خصوصية الوقت الذي تكوّن بعد أن وسم الوقت الزمن على نحو بعينه. ويُذكر أنّ كل هذه العوالم تنتمي إلى السياق المديني، وهي لا تتناسب - في نظر هيغل - مع الريف؛

---

(١) هيغل: فكرة الجمال، الجزء الأول، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، تشرين الأول/ أكتوبر، ص ٨٥.

«لأن الانفصال بين الشرعي والضروري من جهة، وبين الفردية من جهة أخرى لا وجود له البتة في هذه الحالة»[١]. وفعلاً، بالإمكان القول إن الرسم الكلاسيكي ساهم بقسط وافر في عملية تغيير طبيعة نظام الهوهو في المجتمعات الغربية وتحويله من نظام يجمع بين المتعالي والكوسمولوجي

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٧. ولا عجب أيضاً أن يكون أحد ثوابت حضارة المدينة الانحياز الواضح إلى المدينة ضدّ الريف. هنا أيضاً نكتفي بالتلميح إلى علاقة تصادٍ بين كلام قديم وموقف حديث. فقد كان مثلاً سقراط يخشى أن يغادر المدينة ويعلّل ذلك بقوله: «إنّ الرّيف والأشجار لا يطيب لها أن تعلّمني شيئاً، بل (يفعل هذا) رجال المدينة». ورد ضمن كتاب درّيدا: صيدليّة أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنّشر، تونس، ١٩٩٨، ص ٢٨. وأقرب منا زمنياً يمكن أن نذكر تعقيب فيبر قائلاً: «من هنا الفكرة القائلة إن المدن، وهي مقر البرجوازية ومركز نشاطها الاقتصادي العقلاني، هي بامتياز مقر الفضائل النسكية... وهكذا كتب (Spener) إلى أحد زملائه الشبان: يبدو على الأقل أنه إذا كان معظم الأشخاص في هذه المدن المتعدّدة ملحدين، فإنه يوجد فيها، في المقابل، نفوس طاهرة تستحق عمل الخير، في حين يُخشى أحياناً عدم وجود عدد كبير من الصالحين الحقيقيين على امتداد الكنائس الريفية، وعلى العموم، فإن الفلاح مؤهل قليلاً لسلوك عقلاني، ولم يعرف مجده الأخلاقي إلا مؤخراً». ماكس فيبر: الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، ترجمة: محمد علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بلا تاريخ، ص ١٥٢.

إلى نظام يستقلّ بنظامه الإرجاعي. وفعلاً، فكما تخشى الرّسيمة الشعائرية فرط التحدّد، كان الرسم الكلاسيكي يرى في الأعمال الفنية السابقة عليه نوعاً من اللعب لغياب الجدية والذي يدلّ عليه إهمال بلورة التعارضات، وهو الإهمال الذي يدل على إهمال ثان ومواز: إهمال المعالقة. فبنظر هيغل، مثلاً، فإن إبداعات الإغريق كانت تتوسّل "تظاهرات غير ذات شأن لإبراز هدوء الآلهة وبراءة طويتها. فينوس على سبيل المثال، وهي خارجة من الحمّام، تنظر أمامها بوعيها الهادئ لقوّته، ساتيروس وهو يمسك بين ذراعيه بالصبي باخوس وينظر إليه بوداعة وطيبة لا متناهيتين...»[1] وعلى هذا الأساس يعتبر هيغل أن الفن القديم اهتم فقط بالمتفرد ولم يخضعه كفاية للحدود المتعيّنة ليصبح ذاتاً، ولذا حكم على غرض ذلك الفن «بأنه عادم الأهمية، على اعتبار أنه لا يدخل في تعارض وعداء مع ما هو مغاير له، بحيث لا يبدي أي ردّ فعل، بل يمثل للعيان ناجزاً ثابتاً في لاتأثريته. وتندرج في عداد هذه الفئة الأوضاع التي يمكن اعتبارها بوجه الإجمال ألعاباً، إذ تحدث فيها أو تنفعل فيها أمور ليس لها من الجدّ نصيب. وبالفعل، لا يغدو العمل جاداً إلّا بفضل تعارضات

---

(١) هيغل: فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص ١٧٣.

وتناقضات توجب إلغاء أو تجاوز هذا الحدّ أو ذاك من الصراع. لذا لا تكون هذه الأوضاع بعد، بحدّ ذاتها، أعمالاً ولا تقدّم حوافز للعمل».

إجمالاً، يمكن القول بأن الفن أثناء أدائه لأولى وظائفه الاجتماعية يقوم بتحوير مضمون أحد أهم مطالب الإنسان الرمزية وذلك بشكل يجعل الأفراد يطابقون بين التميّز الفردي وبين الحظوة الاجتماعية. وبحكم أن الحظوة هي من حيث الماهية من طبيعة استعلانية (ostentatoire) فإنها آيلة حتماً للارتباط عضوياً بما يمكن تسميته "الجسم الشرعي" (le corps statutaire). فالأكاديمية ارتبطت غربياً بالأدب وهو الارتباط الذي عيّن بارت رهانه المركزي بقوله: «وحيثما وجدت المؤسسة التي تقنن القول المموه وتقوم بترميز كل لجوء إلى الدال، هنالك يولد أدبنا»[١]. وعند هذا المستوى تحديداً يتعين التوتر الحاصل بين المجتمعات التي تستند إلى مركزية الشعر والمجتمعات التي تلتزم بالصورية الفنية. وبحكم استناد الشعر إلى الإرث المشترك وإلى المضمر فقد كان يتلاءم مع القيمة الثقافية بالقدر الذي يجعله عامل تضامن أكثر منه عامل منافسة، ومنه لزاجته. في المقابل

---

(١) رولان بارت: البلاغة القديمة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار الفنك، ١٩٩٤، ص ١٦٦.

تهتم الصورة الفنية بتأسيس بنية حوارية بين الأنداد، ولهذا كانت المهارات الفنية لا تستوفي صفة الفنية إلا بمقدار استيعابها لما هو مبهم وللزاجة القيم الثقافية العائمة والسائحة وذلك في سبيل تحويلها إلى نسق علامي قابل للقراءة وقادر على تشريك المحاور والمشاهد في عمل البلورة والإنشاء. وعلى هذا الأساس ينبغي فهم تعارض الفلسفة مع الحسي ومع الطبيعي والوجودي، إذ بقدر ما تدعم هذه المعطيات النازع الباطني بقدر ما تعطّل تجويد الاستجابة الخارجية. فمع الفلسفة سيستقرّ التمييز الذي يفكّ الارتباط بين الوجودي بدلالة الحسّي والطبيعي وبين الحقيقة، وذلك على اعتبار أنّ مبدأ الأخيرة هو ربط الجسامة بالموضوعية، ومنه أولوية الاستجابة الخارجية على النازع الباطني. ومن شأن هذا الربط بين الحقيقة وهذا الضرب من الجسامة فك الارتباط أيضاً بين ما هو تخييلي وبين ما هو تشكيلي، بما أن كل ما هو خارج المظاهر يصبح محلّ اشتباه. وأوّل شبهة تطال - من وجهة نظر الفلاسفة - من قصّر عن استيفاء صفة الكياسة هي البهيمية، أي عدم إذعانه للتغير الواجب على ما هو فني ومصطنع، ومن ثم فكري، بما أن قوام الفكر ربط المسائل بالاختيار، وهو ما يقتضي حمل الوجود على ما ليس في طبعه. على هذا الأساس فقد أرست الكياسة لوحة قيم مستحدثة مبدؤها العام هو التشهير بالحمق وبالجنون

وبالجموح المذنب بوصفها عجزاً عن تحويل الطبع إلى فكر، ومن ثم عجزاً عن تحويل النازع الباطني إلى استجابة خارجية تحرر من جمالية الألفة وتعوّد على التعامل السليم مع الغريب (كأشخاص وأغراض). ولم تكن الحداثة، في كلّ ذلك، غير مطوّرة لتعارض الفكر مع الدلالة المحضة والصّرفة التي تسم الأشياء بميسمها من حيث هي تلقائياً حضور حسيّ مليء ومطلق. وهو تعارض يجعلها تصبح من منظور الفكر العلامة على شتّى ضروب الجموح. ذلك أنّ للفكر اقتضاء طوّرته البلاغة الكلاسيكية منذ عهدها اليوناني ومفاده أولوية الدقّة على التعبير. وهكذا يصبح "الشيء" لمجرّد كونه شيئاً (نكرة) موسوماً بجموح علّته أنه قوة روحية ملموسة ولكن غير معلومة.

هكذا نفهم لم كانت الصورة الفنية ممارسة خطابية بامتياز ولم كانت متباينة من الشعري ومن اللزاجة بكل أشكالها. فهي بحكم استنادها إلى لزوم اعتماد وجهة نظر، فإنها تمتاز بالقدرة على تشريك المحاور ومساعدته على إدراك ما يتم تصوّره. كما أن لهذه الشروط مزية عطف أسلوب عمل الصورة على أسلوب أداء المرآة لوظيفتها المرآوية، وهو ما يعني بلوغ درجة من التظهير بحيث يدخل الباطن في علاقة امتدادية بالظاهر فيصبح العري نموذج

الحقيقي والمعياري في آن. هكذا يخضع الزمن إلى ضرب من التزامن الذي ينقل الفرد من زمانية المنعزل إلى زمانية المأثور المشترك وإلى زمانية اللوحة بوصفها سعياً لجمع العالم ضمن وحدة عمومية وإنسانية مفرطة في إنسانيتها، لو استعرنا العبارة النتشوية. وهذا التشديد على الطابع الكوسمزبوليتاني للعمومي هو الذي يستوجب ظهور طائفة من "البلاغيين" الذين يتميزون بكونهم "صنّاع إدراكات"، وهو الاعتبار الذي ربما كان قد راعاه ابن سينا حين سماهم "مخاطبي العامة". وهو المنصب الذي دقّقه حين قال: «يجب أن تكون المخاطبة التي يتلقاها العامي بعاميته من الجنس الذي لا يسترفعه عن مقامه استرفاعاً بعيداً كأنه متعال عن درجة مثله، بل يجب أن يكون الفائق فيها فائقاً في الباب، أعني أن يكون المقتدر على إجادته معدوداً في جملة مخاطبي العامة، لكنه أثقف منهم من غير مجاوزة لحدودهم»[1]. فالخطابة هي أساساً رهان على موقع الأشياء والأغراض، ولذلك كانت حريصة على تحويل الطبع إلى فكر وهو ما يقتضي تحويل الروح إلى سيمياء، ومن ثم إفشاء

---

(١) ابن سينا: الخطابة (المقالة الأولى)، تحقيق: د. محمد سليم سالم، نشر وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٤، ص ٢.

المضمر ومغادرة ما أسماه بارت العهد الشعري للإنسانية. وقد أوجز هيغل هذه السيرورة من خلال أطروحته القائلة: «فالروح لا وجود له إلا من حيث هو ذات»[١]. وذلك على اعتبار أنّ الذات (subjectivité) تتوفر على ختم خاص (على خُلق) يساعدها على مغادرة "المجهولية" (anonymat)، التي هي من خصوصيّات الفردية (singularité) والتي لا تدرك ذاتها إلّا بوصفها، إما كياناً منفرداً أو كياناً منصهراً في كيان منفرد. وعلى هذا الأساس تعارضت الذاتية كلاسيكياً مع الضمير ومع ما يتسم به من مجهولية علّتها اشتماله على ضارب من الغياب، لترتبط في المقابل حصرياً بنظام الحضور والتراسل المرآوي مع الذوات والجماعات التي ينبغي لها أن تنخرط في الحركة الجماعية. فقوام الذاتية معرفة، في حين أنّ الضمير لا يعدو أن يكون إدراكاً حسياً وانطباعاً شخصياً، وبتعبير أدق هو مزاج، والمزاج يحتاج لمناخ كي ينشط، إذ المناخ -كما هو معلوم- يتعارض مع التباعد الفني ومع غيرها من صيغ التباعد بسبب لزاجته، ومنه تلاؤمه مع أدب القوة بنفس قدر تباينه مع مقتضيات أدب المعرفة.. فمع الذاتية تصبح الحميمية مشروطة بالانسحاب

---

(١) هيغل: فنّ النّحت، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٩.

نحو التصور وترتبط بالانفصال عن الطبيعي بمختلف دلالاته. فهي ضرب من التحقق خارج نطاق الحسي، أي خارج نظام الوحدة التي لا تقبل القسمة والاشتمال الذي يرفض التجزؤ. ومنه ارتباط الذاتية بالصورية وتعارضها مع القوّة ومع كل ما هو من طبيعة طاقية. وقد أوجزت الحداثة انتصارها للذاتية على الضمير من خلال تأكيدها للزوم مركزي قوامه ضرورة تحويل الطبع إلى فكر (خُلق). وبفضل هذا التحويل يسهل على "رجل الشارع" أن يحاكي خلال تحركاته في المدينة أسلوب تحرك المصور في لوحته. فالأخير ينجح في أن يجعل التميز تأكيداً لقيمة التوافق الحركي وليس تعطيلاً له، وهو عينه ما يُنتظر من "رجل الشارع" في أدائه لأدواره ضمن سياقات اليومي. الأمر الذي من شأنه أن يجعل من خيار اللاتعين العلامة على موقف يتقاعس صاحبه عن تحوير النوازع الباطنية بحيث تتطابق مع الاستجابات الخارجية. وضماناً لهذا التطابق استرابت الحداثة منذ بداياتها اليونانية في الخفة، باعتبارها ذلك الموقف الذي يغلّب النازع الباطني على ضرورات الاستجابات الخارجية. والواقع أنّ السخرية المدوية التي استقبل بها الجمهور لوحات الانطباعيين إنما هي صدى للسخرية اللاذعة التي واجه بها أفلاطون الشعر من خلال سخريته من "إيون" ضمن محاورة وسمها باسم هذا الأخير. فخلال الخمسة والعشرين قرناً الفاصلة بين الفترتين

واظب الغرب الحداثي على تأثيم الخفة على أساس تورطها في "الهيبريس"، أي الجموح المذنب. لذلك كان ضحك الجموع من المصور الانطباعي هو ضحك من جموح من يُفترض فيه أن يكون معلّماً، وبهذا الاعتبار فإن سخريتهم من المصور الانطباعي هي صدى لتسخيف الشعر كما تعهد به أفلاطون في محاورة "إيون". فما هي ملامح سخف الشعر كما بلورتها المحاورة المذكورة؟ هل هو ضحك الأستاذية من طوباوية التفرد العبقري؟ وهل الباعث على هذا الضحك هو استخفاف قوة التحديد - وما يترتب عنها من تدعيم للاندراج التاريخي - من ميل العبقري للاستقلال الباطني وللتوحد الشخصي؟ وهل هو استهانة الأستاذية وما تتسم به من ظمأ للتحيز المكاني من الانفلات ومن الجموح الذي يحيل عليه توحد العبقري؟

٤) التصوير المعاصر وإعادة طرح مسألة الفوضى العميقة

لو أردنا تعيين موضوع الرهان الرئيسي الذي كان محور نقاش سقراط مع إيون خلال المحاورة التي حملت اسم الأخير، لتبيّن لنا أنّ مداره منصب على القيمة الشاملة. فإذا كان الأول يصادر على أنّ القيمة الشاملة هي أمر في المتناول وأنّ الحماسة وحدها قادرة على أن تساعد على بلوغها فإنّ

أستاذية الفنان تحتم عليه أن يجعل من القيمة الشاملة تتويجاً لجهد معرفي موصول. ومعلوم كيف أن أفلاطون كان المؤسس لمجمل النظريات الجمالية عندما قام ضمن محاورة إيون بربط النشيد الشعري بالمعرفة فاصلاً إياه عن الإلهام الذي- منذ وقتذاك- أصبح ضمن الحضارة الغربية محلّ ريبة صاغ أفلاطون مضمونها الرئيسي عندما ربط بين الإلهام والتخريف، إذ كلاهما استرسال واندفاع يورد صاحبهما غربة التطويح خارج حدّ النفس. وهو ما عبّر عنه سقراط متحدّثاً إلى (وعن إيون) بقوله: «ثمّة ربوبيّة تحرّكك، كتلك الكامنة في الحجر الذي يطلق عليه يوربيديس المغناطيس، وإن كان معروفاً باسم هرقلية». والحاصل أنه - يونانياً - استقرّ الأمر أولاً على التسليم بمصادرة فلسفية تقضي تعميق واقعة أن الإنسان ليس من جملة العالم بل هو نقيض العالم، كما استقرّ الأمر ثانياً على اقتضاء بلاغي مكمّل لـ(أولاً) وقوامه أن الفن ينبغي أن يكون في خدمة المجتمع والإنسان. على هذا النحو وضعت الفلسفة للسرد ولديوان الهيئات (عمارة، نحت ورسم.. إلخ) التخم الذي التزما به طوال تاريخ الحداثة المديد. وقد أشار ابن سينا إلى هذه النقلة بقوله: «إن الشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الدواب فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب. فإن العرب كانت تقول

الشعر لوجهين: أحدهما يؤثر في النفس أمراً من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال، والثاني للتعجب فقط، فكان يشبه كل شيء ليعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يبحثوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل ... فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال، وعلى الذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال». بكلام آخر، انحصر الفن عند اليونان في فعل المسرحة وظلت العرب تفضّل الوجد؛ ولذلك واصلت الاستناد إلى ما أسماه ابن سينا "مرجعية الدواب" في الوقت الذي التزمت فيه الحداثة اليونانية بالتاريخ مرجعاً وأفقاً وحيدين. ولكن هل يزول داعي السخرية من "إيون" الشاعر في حال استبدال الاقتصار المرجعي كما استهله أفلاطون بالازدواج الذي دشنه ابن سينا عندما أفرد جانباً ذلك الخطاب الذي يهتم بالتعجيب فقط، أي بما هو لا متعين وبما من شأنه أن يقتل قانون المطابقة[1]؟ هل يمكن القول إنّ

---

(١) حافظ ابن سينا على ازدواج غير موجود في نص أرسطو والذي كان كتاب "الشفاء" ترجمة له. ومن مظاهر الازدواج تمييزه بين لزاجة الخطاب الشعري وفنية الخطاب الصوري، إذ يقول: «أما النفاق والأخذ بالوجوه، فإنما ينصرفان على أشياء تصدر عن الطبائع. وأما الحيلة اللفظية فإنما تنصرف عن الصناعة. ولهذا صار المقتدر على إجادة العبارة أشوق إلى المنازعة من العاجز =

التصوير المعاصر -الذي هو تصوير وفق المنوال الانطباعي- قد انحاز للتعجيب -الذي تحدث عنه ابن سينا -وزهد في

= عنها، وإن كان المعنى واحداً. كما أنّ المقتدر على الأخذ بالوجوه يجسر على ما لا يجسر عليه الساذج، وإنما اتفقا في المعنى. وأما الرسائل الخطية المكتوبة فإنما تكون قوة تأثيرها لأحول في نفس اللفظ، لا لمعنى النفاق. لأنّ النفاق لا يُكتب. وكثيراً ما يضعف المعنى جداً، فيتداركه اللفظ الجزل، وإن لم يرفده النفاق. ذلك وأول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل هم الشعراء، إذ كان بناؤهم لا على صحة وأصل، بل على تخييل فقط، فلذلك أخذوا في تفخيم الألفاظ وجعلوا أيضاً نغم الإنشاد مضاهية لجزء جزء من الغرض. ومن هناك اهتدوا إلى استنباط الصنائع الخطابية المدنية والقصصية. ولذا إذا قدر الشاعر على أن يخيّل باللفظ وحده من غير حاجة إلى الغناء والتلحين وأخذ الوجوه والنفاق اعتد لصنيعه، وأعجب به، واستوجب عليه الأحماد. ولهذا السبب ما يسبق التخييل التصديق في الزمان. فإنّ المأثور من العبارات والمناظرات القديمة إنما يجري على مذهب الشعراء في التخييل. والناس أول ما يسمعون الأمثال الشرعية التي فيها مشاكلة للأقاويل التخييلية. ثم بعد زمان يتدرجون إلى خطابة، ثم إلى جدل وسفسطة، ثم إلى برهان ويكون المتكلفون والمتفصحون في كل عصر محاولين للتفيهق في بذلة الكلام." ابن سينا: الخطابة (المقالة الثالثة-الفصل السادس)، تحقيق: د. محمد سليم سالم، نشر وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٤، ص ٢٠٠-٢٠١... وقد أعضلت المسألة ابن رشد لأنه أراد تحويل الازدواج إلى وحدة مرجعية...

داعي الحث فنياً على فعل وداعي محاكاة الذوات من حيث لها الأفاعيل والأحوال؟ وفي حال ورود مثل هذه الإمكانية، فإنّ السؤال الذي يفرض نفسه هو التالي: هل يمكن أن يكون المصور الانطباعي موضوع سخرية ضمن السياق العربي؟ وكيف استهلت الانطباعية نظام التشابه العالمي بالرغم من هذا التباين التاريخي بين المرجعيات؟

عند قراءة المحاورة قراءة استردادية تحاول أن تعيد تمحيص أسلوب أفلاطون في تسخيف الشعر من خلال التهكم بـ"إيون" بدا لنا الأول مشهّراً برهافة مضمون خطاب الثاني وبلزاجته التي تجعله غير متلائم مع ما يقتضيه الخطاب العمومي من اعتماد لبنية الكبير، أي من تسليم بما قبلية وبعلوية المثل الأعلى؛ ومنه ارتباط صلاحية الصورة الفنية بقدرتها على "الدفع للحضور". ومعلوم أنه لا حضور إلا صرحياً؛ وميزة الصرح أنه حين يحضر فإنه يقسم المجال المحيط به إلى سطح أمامي وإلى خلفية. وبفضل هذا التباعد الذي يؤسسه السطح الأمامي يستفيد الصرح بداهة تشكيلية تختلف عن الهالة الحسية المتاحة لكل الأحياء، الجليل منها والحقير. ذلك أنّ الهالة تحيل على قصي فتقيم علاقة امتدادية بين الحاضر والغائب، في حين تسمح فاعلية الدفع للحضور لموضوعها (الغرض) بأن يكون

على مبعدة ولكن غير قصيّ (au loin et non lointain)، وهو الأساس الذي على قاعدته ارتبطت فاعلية الدفع للحضور ببنية الكبير، ومن ثم تعارضت مع الصورة الملازمة للبنية التصغيرية. وعلى أساس مثل هذا التسليم بتلازم الفنية مع فاعلية الدفع للحضور وجد ناقد مثل مبروك المناعي مبررات قوله أنّ «الشعر فضاء إحضار وعالم مصغّر مخلوق من رغبة الشعراء في أن يحوّلوا العالم على ما يشتهون»[١]. وباعتبار أن الشاعر -من هذا المنظور- هو رجل لا يتحمل التعارض بين الوجود الموضوعي والقيمة الشخصية فقد شهّر أفلاطون به على أساس أنه ينظر إلى الأشياء نظرة وحدة وجود عام (Panthéisme). فذات الشاعر، على نقيض المصوّر-المعلّم، هي، بحكم إبهامها وجروحيتها، شيء من أشياء العالم وتشاركها نفس نمط التماسك، أي التماسك المستند إلى الوحدة الباطنية التي لا قيام لها إلا من خلال علاقة انصهارية مع مبدأ قصي بوصفه أصل الأشياء ونموذجها الينبوعي. ولأن هذا الأصل لا يمكن محاكاته فهو لا يمكن أن يكون منوالاً، ولذلك لا يمكن أن يكون رابطة إلا على نحو مبهم، أي على نحو غير تماثلي وغير مرئي. إجمالاً،

---

(١) الدكتور مبروك المناعي: الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٢٥.

إنّ من علامات شعرية الرابطة تعارضها مع المشهدية من حيث هي تصالح مع المكان وتوطين للروابط. وقد شدد أفلاطون عند مقاربته للخبرة الشعرية على واقعة أنّ الذوبان المنتظم للشخصية هو أسلوب الإنسان الطاقي في التعامل مع **القوى المباينة للكلام**؛ بل حتى المتقبّل لهذا الشعر تحيله المفاجأة الموالية لتصوير الحركة إلى انفعال على درجة عالية من الحدّة. وفي هذا الخصوص يلفت شكري المبخوت النظر إلى أن المُتقبّل للشعر مشافهة يصطنع «أنظمة علامية غير اللغة يعبّر بها عن موقفه من النص استحساناً واستهجاناً، من ذلك خلع الرسول بردته على كعب بن زهير بعد سماع لاميّته بانت سعاد. ومنه ضرب الوليد بن عبد الملك برجله طرباً لسماع بيت من معلّقة امرئ القيس. إنّ هذين الخبرين يدلّان على أنّ من المتقبلين صنفاً يفتقر استحسانه للشعر إلى "علة معقولة" فيعبّر عنها بالحركة التي تسدّ مسدّ العبارة في إبراز الوقع الحسن للنص في سامعه»[(١)]؛ ذلك أنّ المخاطبة تعتمد اللفظ، واللفظ معطى، في حين أنّ الكتابة هي إنشاء لمعرفة ونقلة نحو عالم الفكر. في مثل هذا السياق لا تتحدد صورة البيان بالحمولة

(١) شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، مصدر مذكور، ص ٦٥.

الإعلامية للدلالة ولكن بصدق المخبر وبتواطؤ المتلقي مساهماً في تحويل أصل المعنى (الذي هو مشترك) إلى صورة المعنى (التي هي تنويع ما للمعنى المشترك). وما ينبغي التشديد عليه فيما تمّ ذكره هو ارتباط العبارة بالحركة، وهو ما يبرّر الفرق الذي يميّزها عن الكلمة. ولهذا أمكن القول إنّ العبارة مبهمة دوماً، وإنّ مقياس صلاحية الكلمة، من حيث هي كذلك، هو الوضوح. ولعلنا لا نخطئ القول حين نذهب إلى أنّ أغلب الباحثين الذين فاتهم الفرق الفاصل للعبارة (parole) عن الكلمة (le mot) أصبح من غير المتاح لهم أن يميّزوا بين الغامض والمبهم. والحاصل هو أنه بحكم الطبيعة العائمة والسائحة لمجال التخييل الشعري فإنّ الصيغ العامة هي الأكثر تلاؤماً معه. فالشخص ضمن السياق الشعري هو هالة وطيف، وبحكم ما يحيط بالهالة من جلال فإنها كانت غير قابلة للاستنساخ وكانت المعاودة معها تجديداً وإحياء. والمواظب على المعاني يتعوّد على مباشرة الأشياء من منظور شامل ومن خلال مجموع الإحساس لا من خلال ملكة بعينها، وهي الخبرة التي تأخذ طابع الشرود الانتباهي الذي بفضله يقبض الشاعر على اللفظ الحامل لغرابة القصي وعجائبيته. ومن الأمثلة البالغة الدلالة على درجة الحزم الثقافي الموسومة به الحداثة حيال كل مظاهر اللزاجة ما ذكره (جان شابريه) بخصوص هجرة آلة العود من

الأندلس نحو أوربا والتحولات التي طرأت عليه هناك. فهو يعتبر أن العود بشر بالقيثارة، ويعلل هذا التحوير بقوله: «وقد أهملت الموسيقا الأوربية دور الندوة والحفل الصميمي الذي كان يرحب بالإرهاف الرفيع الواهن للعود، وتغبط المشهد المسرحي الذي يستلزم آلات أقوى جداً من حيث الحجم الموسيقي»[١].

وعلى الجملة فقد كانت سخرية أفلاطون من الشاعر هي سخرية الإنسان العارف من الإنسان العامي وهجاء المواطن للإنسان الملّي. وقد نوّه جان بيار فرنان بغرابة هذا النموذج البشري المستحدث فكتب قائلاً: «ظهرت "الحكمة" مع فجر القرن السّابع، وقد ارتبطت بمجموعة من الأشخاص الغريبي الأطوار إلى حدّ ما، الذين يكلّل جباههم مجد شبه أسطوريّ، ولن تكفّ اليونان عن تكريمهم باعتبارهم أوّل "حكمائها" والحكماء الحقيقيين: لم يكن غرضها عالم الطّبيعة وإنّما عالم الإنسان: ما هي العناصر التي يتكوّن منها، ما هي القوى التي تفصله عن نفسه وكيف يمكن التّنسيق بينها وتوحيدها لكي ينشأ عن صراعها النّظام

---

(١) جان شابريه: ضروب التمازج الموسيقية بين الإسلام وأوربا، ضمن كتاب (أضواء عربية على أوربا في القرون الوسطى)، بمساهمة نخبة من أساتذة الجامعات الأوربية والعبرية، ترجمة: عادل العوا، بيروت - باريس، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص ١٦١.

الإنساني للمدينة-الدّولة»[١]. وما ضحك الجمهور من لوحات المصور الانطباعي إلا العلامة على أنّ كياسة هذا الإنسان العارف قد أصبحت "عقلاً بالملكة" وقيمة ثقافية لا يمكن التصادم معها دون التصادم مع العرف السائد. الطريف أنّ طه حسين ما لبث هو الآخر أن دخل على الخط ليسخر هو الآخر من الحروفيين بوصفهم -على أيامه- ورثة الانطباعيين. وفعلاً، ضمن هذا السياق العام، تدخل طه حسين ليكتب مقالاً وسمه (صورة الأدب). وقد وسّع ضمنه المنظور ليرصد الحراك الفكري والإبداعي عالمياً قبل أن يرصده وطنياً. وقد كتب في هذا السياق قائلاً: «وليس المحدثون من الأوربيين أقل اختلافاً في ذلك من القدماء. فمنهم من يؤثر جمال اللفظ والمعنى على أن يكون هذا قريباً داني القطوف لا تجد العقول والأذواق والقلوب جهداً، ولا مشقة في فهمه وتذوقه والاستمتاع به، ومنهم من ينأون عن هذا كله وينهون عنه ويضيقون بالحياة كما يحياها الناس وبكل هذه الأشياء التي ألفها الناس مصبحين وممسين ويلتمسون الجمال الأدبي في حياة يبتكرونها هم ويخترعونها اختراعاً وهم يأتون في ذلك بالأعاجيب التي أقرؤها أنا

(١) جان بيار فرنان: أصول الفكر اليونانيّ، ترجمة: د. سليم حدّاد، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ١٩٨٧، ص ٣٣.

ويقرؤها كثير غيري فلا نفهم منها شيئاً ولا نذوق منها شيئاً، وربما كثيراً ما دفعتنا إلى **الإغراق في الضحك المتصل**. والذين درسوا الآداب الأجنبية يعرفون من هذا الاختلاف شيئاً كثيراً، ولعل منهم من حاول أن يصنع في أدبنا العربي مثلما صنع بعض المحدثين من الأوربيين في أدبهم.

وقد حدث في أعقاب الحرب الأخيرة بأنّ فتى رومانياً أقبل ذات يوم إلى باريس وله مذهب في الفن الأدبي طريف أراد أن يقنع به شيوخ الأدب فلم يجد عندهم شيئاً، وحاول أن يفتن به الشباب فاستجاب له بعضهم وقتاً قصيراً ثم انصرفوا عنه ولم يعودوا إليه، ولست أدري إلام صار أمر هذا الفتى، وأكبر الظن أنه عاد إلى حظيرة الأدباء المألوفة أو التمس وجهاً آخر من وجوه الحياة، وكان مذهبه يسيراً جداً لكنه **سخيف جداً**، فهو قد ضاق بالحياة التي يحياها الناس وضاق بالأدب الذي يألفونه وباللغات التي يتكلمونها وأراد أن يحدث الموسيقى الأدبية بالملاءمة لا بين الألفاظ التي تأتلف منها اللغات بل بين الحروف التي تتكون منها الألفاظ، وتستطيع أنت أن تتصور هذا النوع من الهوس وأن تقطع بأنه قد انتهى إلى ما لم يكن بد من أن ينتهي إليه»[1].

---

(١) طه حسين: صورة الأدب، مقال أعادت نشره أخيراً جريدة أخبار الأدب، بتاريخ ١٨-١-٢٠٠٨، ص ٣٢. التشديد مني.

معلوم أنّ في أساس الضحك قبل كل شيء ثمة عدم التوقع والمفاجأة. وقد ضحك طه حسين من جذرية رفض الفنان الحروفي للصورية بحيث يؤدي به إلى الانفتاح على الفوضى العميقة وذلك من أجل تحقيق ضرب من التعدي المباشر الذي ينجح في تحييد النقوش الاجتماعية وتعطيل العقل بالملكة (habitus) الذي تستند إليه. فكيف يمكن أن نميز تمييزاً فاصلاً بين ضحكة طه حسين ونشوة إيزودور إيزو؟

خط الفصل بين الموقفين يتعين، بادئ ذي بدء، على مستوى الرهان الذي يطلبه كل واحد منهما. فطه حسين ينخرط في مشروع يجد علامته البارزة لدى الديكارتية التي اقترحها على العرب سبيلاً للالتحاق بركب الحضارة. والديكارتية كما هو معلوم هي عنوان حضارة غربية بذلت وسعها لتضع الوجود في الفكر. وفي هذا السياق، يُذكر لستراوس قوله بخصوص حضارته ما يلي: «نحن نعلم، منذ ديكارت، أنّ أصالتها تكمن أساساً في منهج تجعله طبيعته الفكريّة غير صالح لتوليد حضارات أخرى من لحم ودم، ولكنّه يستطيع أن يفرض صيغته على هذه الحضارات ويرغمها على أن تصبح مماثلة لحضارتنا». في المقابل، ينخرط إيزيدور إيزو في مشروع ما بعد الحداثة الهادف إلى وضع الفكر في الوجود وشطب الفصل الحداثي بين الفضيلة

والفطرة وبين الروحاني والجسداني، وهو الشطب الذي من شأنه أن ينزّه المضطلع به عن كل صيغ الظافرية والقضيبية دون، مع ذلك، تعاطي أي شكل من أشكال خفض الفكر أو بخس الجهد البشري. وقد عبّر هايدغر بطريقة مجازية عن طبيعة خصوصية الحافز الإبداعي لدى المبدع المعاصر فشبه فلسفته، من حيث هي إبداعه ومقترحه الشخصيان، بقارورة ملقاة في البحر: إذ من شأن انفساح البحر أن يمنع الثقة في تبليغ مباشر كالذي تقتضيه الكلمة القيادية، ومع ذلك فإن لا نهائية مصادفات اللقيا تمنع من اليأس من إمكانية وقوع القارورة عند من يعنيه فتحها لقراءة النص الذي بداخلها. هكذا يحل حسن الرجاء محل الضحك، إذ يفقد الأخير مسوغاته حالما يتعطل الاقتصار الكلاسيكي الذي يفصل الأدب عن الحياة والتصوير عن الوجود والإنسان عن كيانه الطبيعي. لا عجب إذن أن يكون رهان وضع الفكر في الوجود هو مصالحة التاريخي مع الكوسمولوجي وذلك بالانفتاح على التقديري الذي حجبه فرط استيعاب الخصوصيات الحية للأفراد ضمن مقاييس محاكاة صورية نجحت في تنميط السيمياء العامة وفي تثبيت السمات (La fixation des traits) من خلال توظيفها لصورة تشخيصية تحصر الفكر في حدود عالم المظاهر وترتاب في كل ما هو خارج المظاهر. ومعلوم أن الصورة التشخيصية تتعامل مع

واقع سبق تكييفه باعتباره صورة قبل أن تتم صياغة الصورة. ولهذا كانت الصورة تتعامل مع النماذج: نموذج أعلى يحاكيه نموذج متعيّن ويرتبطان برباط الحقيقة. لذلك مثلاً قوّم طه حسين شعر أبي العلاء على أساس مقياس الحقيقة. ومن أمثلة هذه المباشرة ما عقب به طه حسين على بيت المعري القائل:

إذا اهتاج أحمر مستطيراً
حسبت الليل زنجياً جريحا

يقول طه حسين معقباً: «هذا التشبيه وإن حسن وقعه على السمع، وعذبت ألفاظه على اللسان، ولم تنب صورته الظاهرة عن الخيال، فهو شديد النبو عن الحقيقة، بعيد ما بينه وبينها من الأمد، فإن ذلك لم يتم إلا إذا كان ائتلاف النجوم وانتظامها وموقعها من الليل كائتلاف القلادة وموقعها من العروس، ومن الظاهر أنّ الليل ليس كالعروس إلا في اللفظ، وأنّ النجوم ليست كالقلادة إلا على طرف اللسان»[1]. والطريف أنّ الكاتب أحمد عبد الكريم لا يبدو أنه على علم بأن المقياس الذي عتب على طه حسين تطبيقه

---

(١) ذكره أحمد عبد الكريم: اللون الأحمر في شعر أبي العلاء المعري، ضمن مجلة الرافد، العدد ٥١، تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠٠١، ص ٧٧.

في الشعر[١] قد سبقه إليه أبو العلاء[٢]. بل إنّ طه حسين دفع

---

(١) يعقّب أحمد عبد الكريم على كلام طه حسين فيقول: «ولا يمكن أن يخفى على القارئ الحصيف ما في هذا الرأي من شطط ومغالاة تجانب جوهر الحقيقة، لأن المجاز الشعري مؤسس على الخيال الذي لا يخضع لمنطق موضوعي قائم وساكن».

(٢) نقرأ مثلاً، في هذا الصدد، القول التالي لعبد الفتاح كيليطو: «التزم المعري، من الناحية العروضية، بروي مزدوج، مضيفاً حرفاً إلى متطلبات القافية، والتزم، من ناحية الموضوع، أو الأغراض، بالصدق، ومعنى هذا أنه ضحى بأهم مقومات الشعر، وهو الكذب. لن يحذو حذو الشعراء ولن يخوض في أغراضهم التقليدية كالنسيب، ونعت الخيل والإبل، ووصف البيداء، وهي أغراض معهودة في مطلع القصائد، كما أنه لن ينشئ خمريات، ولن ينشغل بالمدح والفخر وما يتضمنانه عادة من وصف للملاحم والحروب: «وقد وجدنا الشعراء توصلوا إلى تحسين المنطق بالكذب، وهو من القبائح، وزينوا ما نظموه بالغزل وصفة النساء ونعوت الخيل والإبل وأوصاف الخمر. وتسببوا إلى الجزالة بذكر الحرب، واحتلبوا أخلاف الفكر، وهم أهل مقام وخفض، في معنى ما يدعون أنهم يعانون من حث الركائب، وقطع المفاوز، ومراس الشقاء». فشعرهم غارق في البداوة، رغم أنهم يعيشون في المدن والحواضر. هذا التعارض بين نمط العيش والقول الشعري هو مظهر من مظاهر الكذب، إلا أنه كما رأينا، كذب متعارف عليه، ومع أنّ المعري يعتبره "من القبائح" فقد جرت به عادة الشعراء وتطبعوا عليه وحرصوا على مراعاته وصيانته». عبد الفتاح كيليطو: أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص ٤٣.

هذا التصور إلى منزلة التصور الأخلاقي للعالم والذي يحفز صاحبه على الضحك كلما صادف زيغاً (غير فادح) عن المثال والنموذج. ولو راجعنا ما رواه الدكتور الدسوقي عن حياة طه حسين لألفينا الكتاب المتضمن للرواية المذكورة موقّعاً بضحكات عميد الأدب العربي. فقد ضحك مرة أولى حين تذكر حضوره لمسرحية كليوباترا لشوقي وكيف «كان يمثلها عبد الوهاب، وكيف كان حين ينادي كليوباترا يفخم التاء بطريقة مفتعلة، على حين كانت ترد كليوباترا على أنطونيو بصوت منخفض جداً»[١]. وضحك ثانية من الرافعي (ص ٩٠-٩١)، كما ضحك ثالثة على حساب نجيب الهلالي (ص ٩٩). وقد كان يضحك كلما "ضبط" جهة ما متلبسة بوضع يجعلها في تعارض مع مقتضيات هذا المرجع. فلو عدنا إلى ضحكه من مسرحية كليوباترا لرجحنا أنه يضحك كلما شاهد مسرحية شعرية عربية بما أنه علل ضحكته بخصوص المسرحية المذكورة بالإشارة إلى أنّ «هناك عيباً في المسرحيات الشعرية العربية، سواء مسرحيات شوقي أو غيره، وهو عدم التزام وزن واحد في المسرحية كلها، فالمسرحية الغربية تلتزم كلها وزناً واحداً». ويعقب فيقول:

---

(١) الدكتور محمد الدسوقي: طه حسين يتحدث عن أعلام عصره، دار المعارف، ص ٢٣.

«وفي رأيي أنّ عدم التزام الشاعر في المسرحية وزناً واحداً دليل على ضعفه»[١]. ومن البيّن الواضح التزام طه حسين بالتوصية الأرسطية الموجبة على صاحب المعرفة أن يغادر وضع الافتتان لينجح في استيعاب مواضيعه[٢]. ولذلك فإننا

---

(١) الدكتور محمد الدسوقي: طه حسين يتحدث عن أعلام عصره، مصدر مذكور، ص ٢٧. شأنه شأن كل حداثي يطلب طه حسين الصورية لقدرتها على مضاعفة سماكة الأشياء والبنيات. ولنذكر، على نحو غير مباشر، أنّ المقال الذي حوكم بسببه طه حسين عنوانه: ضعاف. ولنذكر كذلك سجاله مع الدكتور هيكل حول موضوع الحرب ودفاع طه حسين عن دورها في الارتقاء بالحضارة.

(٢) كتب الدسوقي: «والعميد الجليل كان يعشق الأدب العربي القديم ويُكثر من قراءته، وفي ذات مساء كنت أقرأ له العقد الفريد لابن عبد ربه، الجزء الخاص بالغناء وأثره في النفوس وكيف أن الناس يبكون إذا طربوا، فقال العميد: لقد ذهبت مع لطفي السيد إلى منزل شقيقه سعيد لطفي لتناول العشاء عنده، وبعد العشاء غنتنا أم كلثوم غناء غير مصحوب بآلات موسيقية وإذا بسعيد يبكي وهو يسمع أم كلثوم، ثم أردف العميد لقد سمعت أم كلثوم كثيراً في غناء خاص وأنا أحب سماعها بلا آلات موسيقية، وقال أيضاً: إن أم كلثوم كانت إذا لقيتني تسلم عليّ وتريد أن تقبّل يدي فأقول لها: يا ست، الرجال عليهم أن يقبلوا أيدي النساء لا العكس». ص٢٧. هكذا، تدرج طه حسين، كحداثي منهجي، من الوجد (الذي عاينه عند غيره) إلى الكياسة (التي اشتهر بها حتى مع خصومه).

نصدقه تصديقاً كاملاً حين يكذب ما ذكرته الجرائد وقتها عن مسألة الإغماء حين نقلت خبر تأبين طه حسين لجمال عبد الناصر إثر أولى جلسات المجمع اللغوي بعد وفاته. فالكيّس يحترم ولكن لا يحبّ[١]. والأستاذية تحيل على كمال تصبح بمقتضاه المسائل لا تستمد صلاحيتها إلا من الأخلاق وتوسع بذلك دائرة الوقاحة والبذاءة (l'impertinence)[٢]. فالأخلاق لا تشترط بخصوص ما هو عملي أكثر من استيفائه لشرط النزاهة لكي توليه منزلة قصوى، أي منزلة الهدف الأسمى والحقيقة المطلقة. ومثله مثل كانط يرفض طه حسين الكذب ولو في سبيل ما هو مصلحة (حين حوكم حول مقال غير موقع، وقد تم نصحه بالإنكار ولكنه رفض الكذب، ص ٩٣)، وقد زادت صرامته

---

(١) خاصة أنّ وجاهة نقد طه لجمال لا تقبل النقاش، فهو يعتب عليه أنه «لم يتح الفرصة لأحد يمكن أن يملأ فراغه». ص٤٠. من جهة أخرى فإنه لا بد أن نلاحظ أن طه حسين يقدّر الكياسة بشكل يجعلها في منزلة محددة. من ذلك عدم تحامله على الملك فؤاد الذي ضاق ذرعاً بانحياز طه حسين للديمقراطية فأصبح «يحترمه ولا يحبه».

(٢) لنذكر، على سبيل المثال، تسخيفه لحسنين هيكل الذي ختم مقاله عن الساعات الأخيرة لجمال بقوله إن «جمال هو أكبر من الموت».

الأخلاقية بعد البعثة، فهجر بعدها الشعر،[١] وقلل من السجائر[٢] وغير ذلك من الإجراءات التي تقربه من وضع التطابق مع المثال ومن النموذج على نحو يجعل من النزاهة النقيض التام للجموح. لنذكر في هذا الباب نصحه لنجيب الهلالي بترك التصوف لأنه يورث الجنون. ولأن الأخير هو جموح فهو الخطر الأعظم لأنه إخلال بالنزاهة.

هكذا كانت الكلاسيكية في كل وقت وصوب مطلقة الثقة في النماذج، وفي هذا الباب تمثل الديكارتية لحظة قصوى. إذ منذ كتاب البصريات لديكارت صير إلى إدراك اهتزاز الثقة في صلاحية المرجعيات كضرب من الدوار والغثيان الذي يسببه مشهد هوة سحيقة. وقد اعتبر مجاز الهوة السحيقة نموذجاً لوضع يقع العقل خلاله تحت سلطة الخيال. وتجنباً

---

(١) وأكيد أنه مع الشعر هجر القصف. ويُذكر أنه كتب ليلة زفاف الزيات مهنئاً بالأبيات التالية (ص ٤٧):

حبذا ليلة أمس راق لي فيها زماني

ليلة قد نلت فيها من حظوظي ما شفاني

أنا لا أحبذ منها حسن توقيع الأغاني

إنما أحمد منها حسن أنسي بفلان

لم أزل أقصف حتى خلت أني في الجنان

(٢) ص ٥٢.

للخور الملازم من منظور الكلاسيكية لمثل هذا الوضع اعتبر ديكارت ومن تلاه من الكلاسيكيين أنّ العمى هو نموذج الرائي والمبصر المثاليين. في ذلك يقول مرلوبونتي مذكراً: «فمن الأشياء إلى الأعين ومن الأعين إلى الرؤية لا يمر شيء أكثر مما يمر من الأشياء إلى يدي الأعمى ومن يديه إلى فكره»[١]. فالعين غير المفتونة بالحس هي تبصر على منوال اليد: لا تقبض على مادية الموجود الحسي الماثل في الحين والهنا كوجود لا على التعيين، ولكنها تبصر من خلاله للجنس (genre) الذي يسبغ عليه هوية معلومة. على هذا النحو سيتم تخفيف مخاطر الدوار وما يتبعه من غثيان وذلك بمراجعة أسس ما هو مشترك على نحو يسمح بتوحيد المرجع فيجعل من التداولية مقياساً مطلقاً، وهو المقياس الذي يستجيب له التصوير على أفضل وجه، بما أنّ العروض التشكيلية تستند تلقائياً إلى الخيار التداولي. هكذا نفهم البعد الصادم لفعل إيزيدور إيزو من حيث هو إذعان لأصلية خبرة الدوار وانفتاح على الفوضى العميقة التي وقانا الأعمى من بلواها. ولكن من منظور الفن الطليعي فالرهان هو رد الاعتبار للعبقرية حتى تسمح للمواطن الغربي باستعادة

---

(١) موريس مرلوبونتي: العين والعقل، تقديم وترجمة: دكتور حبيب الشاروني، منشأة المعارف بالإسكندرية، بلا تاريخ، ص ٤١.

المرونة التي فقدها من جرّاء فرط إذعانه لما تقتضيه الحداثة من استيعاب للنازع الباطني ضمن الاستجابات الخارجية، وقد استفحل الاستيعاب المذكور حتى غدا الإنسان الحداثي إنساناً بلا سريرة وكائناً حضارياً يمكن اختزاله إلى نسق من العلامات الثقافية التي يبيعها سوق المنتجات الرمزية والتي راجت إلى حد جعل السوق المذكور يحقق نصف الدخل الخام العالمي (العالمي هنا هو بدلالة الاقتصاديات المنخرطة في البورصة العالمية، أما الاقتصاديات الباقية فهي خارج العالم (كذا)).

قوام العبقرية إذن هو الانفتاح على الطارئ وعلى التقديري وعلى الوجود لا على التعيين (Le quelconque) والإذعان لضرورة اختبار قدرة الذات على توسيع مساحة استقبالها للمؤتلف والمختلف دون الاحتماء من انقلاب العين الذي يورد عليه هذا الإذعان بالضحك المندد بالاختلاف والمشهّر بالعدول والانزياح. وباعتبار تصدير اللوحة المعاصرة للحادث على المكان فإنها لم تهتم بالموسيقا في بعدها السمفوني والهرموني بقدر ما اهتمت بالموسيقا في بعدها النشوئي. ومعلوم أنّ من أكثر ما يُذهل في الموسيقا هو الطابع المباشر والانبثاقي للحظة عبور الصوت من حالة الضجيج إلى منصب النغمي والموسيقي.

وفي تقديري، اهتم التصوير المعاصر بشكل رئيسي بهذا الجانب، وذلك من خلال مواجهة مشكل المصور الأعظم، عنيت بالحديث مشكلة الرمادي ودوره في بلورة معمار السطوح. فالرمادي، كما أخبر عنه بول كلي مثلاً، أتته رماديته من كونه «نقطة، لا هي بالبيضاء ولا هي بالسوداء، أو قل هي بيضاء بقدر ما هي سوداء. والنقطة تكون رمادية حين لا تكون مرتفعة كما لا تكون منخفضة أو قل حين تكون على ارتفاع مساو لدرجة انخفاضها. وهي رمادية لأنها ليست حارة وليست باردة. كما أنها رمادية لأنها نقطة منقوصة الأبعاد، فهي نقطة تتموضع فيما بين الأبعاد وفي موضع تقاطعها وموقع تشابك طرقها»[1]. حاصل القول أنّ الرمادي هو منوال الموجود لا على التعيين، وكلما انفتح التصوير عليه عرّض اللوحة لمفعول الفوضى الأصلية إن فشل في استيعابه ونجح في توسع مساحة التركيب إن نجح. وقد عقّب دوفينيو على هذا الكشف الذي قام به كلي فكتب قائلاً: "مع كلي، فإنّ تياراً كاملاً من التصوير الأوربي قد انتهى به الأمر إلى الاندثار، عنيت بالحديث التصوير الذي يربط التكوين بالإضاءة»[2]. وفي كلام دوفينيو إشارة إلى ما سبق ذكره من

(1) Paul Klee, Théorie de l'art moderne, Denoël, 1964, 1985, p 56 (Note sur le point gris).

(2) Jean Duvignaud, Klee en Tunisie, pp 46-47.

استقلال اللوحة بكيانها بحيث أصبحت "شيئاً" من أشياء العالم بدلالة الكوسمولوجي، وهو ما يضع حداً للصورية التي ميّزت التصوير الأكاديمي برمته بما أنه يخرجها من عالم العين ويلحقها بعالم الأعيان، وهو ما يعيد طرح علاقتها بالخارق أو بما يسميه ليوتار "العصيّ على الاستحضار" (L'imprésentable)، وفي التسمية إشارة إلى لزاجة الوجود التي انفتح عليها الفن المعاصر بعد أن تحرر من سطوة الأكاديمية.

قديماً عرّف ابن سينا العشق بأنه إذعان لاقتضاء الاستحالة، واليوم يسعى المصور المعاصر لاقتناص حالات النشوة الموالية للأفعال التوكيدية: توكيد التعدّد والمباينة (l'hétérogénie)، توكيد الصيرورة والألم ومن ثم توكيد الصدمة الموالية لفعل الخيال على العقل، توكيد الرابطة المتولّدة عن المباينة، توكيد القوى المباينة للكلام (les forces de la non -parole)، توكيد التجربة الداخلية، توكيد المركّب.. إضافة إلى التوكيد الأكثر جذرية: توكيد الضارب الضروري من الأمية (la dose prescrite de naïveté). هل ترى صدفة أن ينادي ميرو مثلاً بضرورة قتل التصوير وأن يعنون دالي مذكراته: يوميات عبقري.. إلخ؟ لا صدفة في الأمر ولكنها نقلة إلى نصبة المصور الذي هو صاحب

سيرة ذاتية زاخرة بالخبرات بأصنافها وإضراب عن نصبة المصور-المعلّم المنفق مهاراته في إنتاج لوحات رائعة. برد الاعتبار للعبقرية انتقلت الروعة من اللوحة إلى الفنان كما انتقل الحب الديني مع رابعة العدوية من حب الجنة إلى حب صاحب الجنة (إذ تقول المذكورة: ما أحببنا الجنة والنار ولكن صاحب الجنة والنار). وعبقرية المصور المعاصر تتعيّن تحديداً على مستوى رهانه المتمثل في الحرص على وضع الفكر في الوجود بعد أن عملت الحداثة طويلاً على وضع الوجود في الفكر. ومن تبعات هذه النقلة أن أصبح الفنان المعاصر يجتهد لتوظيف الصدمة التي حين تربك الميقاتي تفتحه على الزمن فتتاح للفنان إمكانية خبرة التزامن الكلي، أي خبرة مفادها أنّ الخلاص ليس تاريخياً وإنما كوسمولوجياً. هنا مرة أخرى يتقاطع الفن المعاصر مع الضحك ولكن ليتخطاه مرة أخرى. ذلك أنّ الفنان المعاصر وجد نفسه منخرطاً في عملية إعادة تملك للمنوال الذي يستجيب له الكاريكاتير. وقد أصاب مثلاً زهير غانم حين، ليعرّف الكاريكاتير، كتب مقالاً وسمه: (فن الصدمة... فن اللحظة). وقد أصاب أيضاً حين قابل بين اللوحة والكاريكاتير بقوله: «اللوحة صورة تأملية، أما الكاريكاتير فهو صورة موقف، غرضها إيصال المعاناة وصياغة الموقف، ومحاولة اكتشاف

رؤية من دون زيادة»[1]. وبحكم هذا التوجه المحايث له، كان طبيعياً أن ينافس الكاريكاتير الصورة الفوتوغرافية الحضور على صفحات الجرائد والمجلات. فما يجمع بينهما هو إستطيقا الصدمة. ومنذ الثلاثينيات أشار والتر بنيامين إلى نشأة ما أسماه "إستطيقا الصدمة" بوصفها حاصل مفعول اكتساح الصورة الفوتوغرافية للصورة التشكيلية، وإلى عهد قريب كان بارت يتحدث عن جنون آلة التصوير الفوتوغرافي، رابطاً نمط أدائها لعملها بالرضّة (TRAUMA)، وهي ضرب من ضروب الدوار الذي علته تأثير الخيال على العقل بدل العكس، أي على نقيض ما يجري عليه الأمر مع التصوير، حيث العلاقة بين المصور وغرضه هي من طبيعة جبهية (frontale)، وحيث النموذج الإرشادي هو البورتريه، الذي يصدر عن رهان مداره تحويل الطبع إلى فكر من خلال استدراج الروح نحو المرئية وذلك من خلال إعطائها سيمياء تُفردها وتميّزها.

وفعلاً، من شأن انخراط الفن المعاصر في إستطيقا الصدمة أن يجعله مثل الكاريكاتير، «ثعلب كبير، له قابلية رهيبة على التقمص والاختفاء والتحايل وانتهاز الفرص،

---

(١) زهير غانم: الكاركاتير فن الصدمة... فن اللحظة، ضمن مجلة الرافد، تشرين الثاني/ نوفمبر، ٢٠٠١، ص ١١٠.

وبإمكانه خداع (الرقيب) وتجاوز مقصه الأحمر»[١]، ولكن ليس قبل تحريره من إكراهات الشروط التي تضاف إلى حرفة الكاريكاتير والتي على رأسها "المستوى الأكاديمي"[٢]. وفي ضوء مثل هذه الخبرة يصبح الفنان عائشاً كبيراً وجسده معبداً لكل القوى. وعلى أساس من هذه العافية لن يختزل الفنان المعاصر السرعة إلى مرض كما ذهب إلى ذلك طه حسين في مقاله الآنف الذكر حين أوكل للأدب مهمة "مقاومة مرض السرعة الذي تفرضه حياتنا الجديدة".

٥) التصوير العربي المعاصر وانفتاحه على "ما لا يعبر للفن"

ارتبطت الحداثة بخيار جعل الكتابة عنصراً مركزياً في الثقافة العامة، ومن ثم جعلت من الإفشاء أسلوب الحقيقة في ربط الجسامة (voluminosité) بالموضوعية. وفعلاً، فإنه ما دام لا يصبح فعل الاستعراض مقوماً ركنياً للعقل بالملكة التي تستند إليه ثقافة المجتمع فإنّ الفن لن يستطيع أن ينهض بوظيفته الاجتماعية على النحو الذي يتلاءم مع انتظارات الساحة العامة. وللفن في سياق مجتمعات الحداثة دور

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.

لا يعادله في الخطورة أيّ دور آخر، بما أنّ الفن ينفرد بالقدرة بأن يجعل من الاستعراض قيمة في حدّ ذاتها (أي بصرف النظر عن بعدها الوظيفي والغرضي) ومن ثم تنجح في أن يسديها ضرباً من البداهة التي تنجح لا في جعلها محلّ رغبة المعاصرين فقط بل وينجح كذلك في تحويلها إلى قيمة خالدة تاريخياً. فالصورة الفنية هي تمثيل أو تشبيه لمعطى خارج عنها (واقعياً كان أم خيالياً) من دون أن تكون لها بالضرورة تمظهرات بصرية أو شكلية ذات خصائص "طبيعية" أو "واقعية". ومن تبعات هذا الالتزام بالإفشاء إخضاع رهافة الأحاسيس وحميمية المضامين إلى ضرب من تكبير المقاس والعيار؛ وذلك حتى تستجيب لمقتضيات التداولية. وعلى هذا الأساس صير غربياً إلى اتهام لزاجة القيم الثقافية ومقابلتها بالإبداع بوصفه ما يربط صلاحية الصورة الفنية بقدرتها على "الدفع للحضور". ومعلوم أنه لا حضور إلا صرحياً؛ وميزة الصرح أنه حين يحضر فإنه يسم المجال المحيط به إلى سطح أمامي وإلى خلفية. وبفضل هذا التباعد الذي يؤسسه السطح الأمامي يستفيد الصرح بداهة تشكيلية تختلف عن الهالة الحسية المتاحة لكل الأحياء، الجليل منها والحقير. ذلك أنّ الهالة تحيل على قصي فتقيم علاقة امتدادية بين الحاضر والغائب، في حين تسمح فاعلية الدفع للحضور لموضوعها (الغرض) بأن يكون

على مبعدة ولكن غير قصيّ (au loin et non lointain). ومنه ارتباط الفاعلية المذكورة ببنية الكبير، ومن ثم تعارضها مع الصورة الملازمة للبنية التصغيرية. وهو أمر لم يفت الناقد الفنان أحمد فؤاد سليم؛ فهو يتساءل ضمن مقال موسوم (الصورة الصغيرة من "دورر" إلى الشبكة الاتصالية) قائلاً: «ما هي الصورة التي نصفها باعتبارها صورة كبيرة؟» ويجيب الفنان عن سؤاله فيقول: «أليست هي الصورة التي تتجاوز سياق الأبعاد المرسومة في المخطوطات، أو هي التي تتجاوز مساحة ورقة في كتاب قديم -مخطوط- لا تزيد الصفحة فيه عن ٣٠ سنتيمتراً، فالصورة الكبيرة بهذا الوصف المقارن، المعاكس لمساحة الصورة الصغيرة، قد تكون أقل من متوسطة أو متوسطة، أو أكبر من متوسطة، أو كبيرة، أو ربما أكبر، وربما صرحية. فالصورة الكبيرة بهذا المعنى إذن، تتضمن شرطين أساسين: أولهما هو أن تكون الصورة كبيرة لكونها كذلك بالفعل، بحيث تظهر فيها "فنّية" العمل والقدرة على امتلاك الفراغ وتوظيفه، والابتكار، واللحظة الومضية، والرسالة المبتغاة، وآلية التطبيق. وثانيهما: كون الصورة الكبيرة لا تصلح أن تكون صغيرة، ما لم يكن هذا التصغير هو العمل التحضيري الذي يسبق إنتاج الصورة الكبيرة. والصورة الكبيرة التي لا تصلح أن تصير صغيرة هي التي تفقد رسالتها، وعطاءها حين تتقلص أبعادها، ويُمحى

حضورها الفاعل، أي حين تتحول إلى صورة صغيرة، وتبدأ آنذاك في بثّ الدلالة الأكونوغرافية التي تُحيل المشاهد إلى الصورة الكبيرة التي هي الصورة الأصلية. إنّ العكس هو الشيء ذاته. فالصورة الصغيرة "المنمنمة" تفقد سياقها، ونسقها الأيقوني، وهما روحها الملهمة، حين تتحول إلى صورة كبيرة، ومن ثم تفارقها تلك الطبيعة الماهرة التي تتطلب من الفنان قدرات استثنائية تعاونه على استشفاف القيمة الفنية في المساحة الضيقة المرسومة»[1]، وليضرب مثلاً على صلاحية حكمه يواصل القول مباشرة بعد كلامه الآنف: «ونحن مثلاً حين نستحضر في خيالنا لوحة "الجرنيكا" التي أنجزها "بابلو بيكاسو" سنة ١٩٣٧ (٣٥١سم/ ٧٨٢سم)، فإننا لا نتوقع أن تُحدث أثرها الدال في نفوسنا دون أن تكون كبيرة الحجم على النحو الذي أنجزها عليه بيكاسو [...] فنحن حين نقوم بتصغير اللوحة، نفقد خاصية الصراع الإيجابي الذي يمليه حدث الموت الإنساني، والقهر البشري، والإحباط، والإرادة، ومقاومة الظلم -، وهي المعاني المتمثلة تمثيلاً في أجزاء الجرنيكا،

---

(١) أحمد فؤاد سليم: الصورة الصغيرة من "دورر" إلى الشبكة الاتصالية، ضمن كتالوغ صالون الأعمال الفنية الصغيرة الثالث، مجمع الفنون بالزمالك، ١٩٩٩، وزارة الثقافة والمركز القومي للفنون التشكيلية والإدارة العامة للمتاحف والمعارض، ص ١٣.

ذات القطع الأفقي المستَعرض وكأنه مشهد من الحشر».

وفعلاً، في وقت تهتم الصورة الفنية بإظهار "أستاذية" الفنان المنهمك في تحويل القيم الثقافية إلى قيم من أجل "الاستعراض"، تعكس المنمنمة "طواعية" المنمنم وافتتانه بالغرابة المحيّرة الملازمة لكل هالة حسية. وبقدر تلاؤم الطواعية مع الرغبة في التعبير، والتي تتلاءم مع الصورة الصغيرة بقدر احتياج الصورة الفنية للأستاذية الضرورية لإنشاء غرض منفصل، أي كيان قادر على أن يعرض على الملأ مدى استقلاله بنفسه وبقوامه. «فالصورة الصغيرة هي في جلّها إحالة بينما الصورة الكبيرة هي في الغالب إزاحة. وهي إزاحة للواقع الذي تحلّ مكانه، وتغيّره»[١]. ولذلك اختلف مبدأ صلاحية كل من الصورة الفنية والمنمنمة: إذ تبلور الأخيرة **لمحة** في حين تتراكب الصورة الفنية لتصبح **لوحة**؛ ولأن رهان كل لوحة هو جمع العالم في حدودها فقد كان مبدأ صلاحيتها هو "الحقيقة" وليس "العجيب" أو الممكن المباشر. ولأنّ الحقيقة تحتاج إلى من يضطلع بها فقد كان الفنان هو ذلك الذي ترتبط أستاذيته بالقدرة على الدفع على الحضور وعلى بناء السياقات. وهو الرهان الذي تساعد عليه اللوحة بوصفها لوحة. وهو ما أشار إليه أحمد فؤاد سليم

---

(١) المصدر نفسه.

حين قال: «إنّ أبعاد اللوحة ١٦٥/١٢٨سم هي بذاتها تدعونا كمشاهدين إلى تصديق الحدث، إذ هي أبعاد قريبة إلى المعيار القياسي للشخص»[١]، وفي ذلك إشارة إلى أنّ عيار الصورة الفنية هو إنساني بحت في حين أنّ عيار الصورة الصغيرة هو شعري، ومن ثم يحيل على جهة قصية ليستمد منها بواعثه وحوافزه. ولذلك كان التصوير الكلاسيكي التشخيصي يتمسك بالتباعد الفني الذي من أهم مظاهره التزام اللوحة بوحدة نقطة الاستهراب، ووحدة زاوية النظر، ووحدة الفعل.. إلخ، وذلك بحكم توجهها لمشاهد مثالي يكون مقياس مرئية الأغراض وذلك بعد ضمان خارجية الرؤيا. وجدير بالتنبيه أنه في وقت تستند الوحدة الشعرية إلى وحدة باطنية فإن الوحدة البصرية تستند إلى تماسك صوري وشكلي يعتقد أنه يمتاز بقدرته على أن يلمس قلب العالم نفسه. والهدف ههنا هو بلوغ كنه الأشياء وأما الوسيلة فتوظيف الملامح كأدوات تعبيرية، أي ادعاء القدرة على بلوغ بواطن الأشياء بدون اللجوء إلى الحدس وعلى مجرّد أرضية المرئي. ولذلك فهي أكثر إذعاناً لشرط إمكان المعرفة، بما أنها تلتزم باشتراكية المقياس وبضرورة إعطائه للمرئية.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤.

لكن أحمد فؤاد سليم قصر اهتمامه بتأثير حجم "الجرنيكا" على أسلوب أدائها لرسالتها، وأهمل الحديث عن بلاغتها التي اختارها لها بيكاسو، ولذلك فاته أن يدهش دهشة عادل السيوي من تنافر/تآلف الطابع الصرحي لحجم اللوحة مع شعرية مضمونها والذي عبّر عنه السيوي بقوله: «وليس في اللوحة أيّ تكوين إلا وهو يبدو مفتتاً وغير قادر على الاحتفاظ بتماسكه»[1]. وفعلاً، نجحت لوحة "الجرنيكا" في أن تبلور -شأنها شأن جدارية أو عمل صرحي- خاصية الصراع الإيجابي الذي يمليه حدث الموت الإنساني، كما نجحت في الاستفادة من أسلوب المنمنمة في جعل فهم الواقع جزءاً من الواقع. وقد شرح الدكتور مصطفى الرزاز أسلوب بيكاسو في توليد هذا التركيب بين فاعلية الصرحي وفاعلية البنية التصغيرية؛ فذكر أنه عندما شاهد بيكاسو صوراً فوتوغرافية للمذبحة التي لأول مرة يقوم بها نظام دكتاتوري ضد شعبه، وليس ضد الأعداء، نفّذ لوحته الجرنيكا. وقد حرص على أن يلوّن اللوحة بالأبيض والأسود والرمادي مع قليل من سمن "السيبيا" ليحتفظ بروح الوثائق الفوتوغرافية التي سجلت المذبحة بعدسة مقربة على أرض

---

(١) عادل السيوي، ضمن ندوة (ثقافة الصورة)، بوصفها ندوة العدد ٦٨ من مجلة فصول، مصدر مذكور، ص ٤٠٠.

الواقع، وتأثير "المانشيت" الذي أعلن عن النبأ المشؤوم في صدر الجريدة... كما حرص بذكائه ألا تكون اللوحة صورة تذكارية لما حدث بالمدينة لأنه أراد أن تكون تعبيراً عن كارثة إنسانية تمس كل البشر ويحمل وزرها كل متخذ لقرار سياسي. لا قنابل ولا طائرات، فقط نسوة تئن من الألم تحت شمس كهربائية طاغية، حصان ثائر يتلوى من جراء طعنة رمح غادر[١]. إجمالاً، لم تعد الصورة الفنية تهدف فقط إلى "توطين" موضوعها ضمن إحداثيات المكان التشكيلي، بل أصبحت تخاطب وجدان "مستهلك" اللوحة. كأن بيكاسو تخطى الازدواج الذي سبقت إشارة ابن سينا إليه فخصّ اليونان بالبلاغة الملائمة للمرجعية التاريخية، وخصّ العرب بما أسماها "مرجعية الدواب". فهل معنى ذلك أنّ التصوير المعاصر العالمي سيقتفي آثار الشعر العربي القائم على أساس "قتل قانون المطابقة"؟

يكاد يتواصل إلى اليوم الإجماع العربي على أنّ الشاعر لا يستوي شاعراً إلا بعد قيامه بقتل قانون المطابقة. وفي ذلك نقرأ، على سبيل المثال، القول التالي للدكتور محمد بن

---

(١) راجع د. مصطفى الرزاز: الفن ومناهضة العنف، ضمن كتاب (الفن والعنف)، بينالي الشارقة الدولي السادس (الندوة الدولية الموازية)، ص ٤٢.

عبد الحي: «لا معقولية الشعر ليست موقفاً، إنها الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها، إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله أبداً بشكل طبيعي. فالصورة إذن طريقة في التعبير تخترق قوانين اللغة، تقتل لغة المطابقة، وتبعث مكانها لغة الإيحاء، فهي لغة داخل اللغة، والقصيدة ككل صورة من هذا القبيل تتكون من مجموعة من الصور الجزئية»[1]. وبالوقوف ملياً عند كلام الدكتور سيتبيّن لنا أنّ القتل الذي يضطلع به الشاعر مطلوب باعتباره من طبيعة توكيدية. إذ بفضل فعل القتل المشار إليه ينجح الشاعر في إفساح المجال لما هو خارق. ولهذا أمكن للصورة الشعرية أن تكون، كما قال الدكتور، «طريقة في التعبير تخترق قوانين اللغة». بكلام آخر، يقوم الشاعر بقتل المطابقة لكي يؤسس إمكانية ازدواجية المرجع. فإلى جانب المرجع المستند إلى سلطة العقل القائمة على إكراهات المشروطية يؤسس الشاعر مرجعاً موازياً يكرّس سلطة ما هو خارق للعقل ولإكراهات المشروطية. وإذا كان المرجع الأول يتسم بكونه إنسانياً، بل مفرطاً في الإنسانية (بما أنه تاريخي في نشأته كما في حاجته

---

(١) د. محمد بن عبد الحي: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد/ شعراء معاصرين، منشأة المعارف بالإسكندرية، بلا تاريخ، ص ٣٤٢.

للاكتمال) فإنّ المرجع الثاني يتسم بكونه مجال العجيب. وبناء على ما بين العجيب والمشروط من فارق قيمي ومعياري استقر ضمن الذائقة الشعرية العربية، منذ القديم، التسليم بالطبيعة الدنيوية للنثر والطبيعة الخارقة للشعر (ومنه صلاته بأدب القوة). ولأنّ الدنيا سقط متاع، فقد كان الغرض النثري في مقام المتاع، ومنه تعارضه مع الاستبصار الشعري من حيث هو اختراق للعرضي وقبض على المطلق واللامشروط. في كلمة يقاوم الشعر، وفق عبارة القرطاجني، سلطة المعهود بتكريس سلطة المأثور.

مجمل القول أنّ الشاعر حين ينعتق من سلطة النثري ومن إكراهات المشروطية يقوم بتعطيل صلاحية العلاقات الغرضية، أي صلاحية العلاقات المستندة إلى فاعلية الوسائط بأصنافها. ومن جراء هذا التعطيل يحتفظ الشاعر لنفسه بحق العودة بالأشياء إلى وضعها الأصلي، أي الوضع السابق على إكراهات المشروطية وما تتطلبه من استيعاب تعدد الوجوه الموسومة به كيفيات الوجود ضمن مقاييس الانتظام الذي تتطلبه كيفيات العمل. ولعله لأمر كهذا كان غياب القاعدة أحد ركائز المباشرة الشعرية لمسائلها وأغراضها. وضمن الفسحة التي يحدثها غياب القاعدة يتسنى للإلهام (بوصفه صيغة من صيغ الوحي) أن يشتغل في حرية

كاملة من كل ضروب المشروطية. فكما أنه لا يرتهن بالتوفر في حصوله على إحداث فراغ المقروئية ولا على تمكينه من وقت للبلورة ولإنجاز الأثر، فهو بالتوازي لا يخبر عن آليات حدوثه كما لا يفصل مضامينه. وعلى سبيل الذكر، فإنه حين استفتى جابر عصفور نص حازم القرطاجني فقد تبيّن له ضرورة «أن نلاحظ أنّ المحاكاة العامة، أو التفصيلية، ليست لازمة دائماً، فقد يكون الإجمال أفضل من التفصيل، فالأمر كله معلق على أداء الشعر لما يطلب منه. وليس هناك قاعدة مطلقة أو صارمة لتحديد ذلك عند حازم»[١]. وتفعيلاً لهذا التحرر من سلطة القواعد كانت «المشابهة شرطاً لازماً لتحقيق المحاكاة؛ إذ بدون المشابهة تفقد المحاكاة صلتها بالواقع، ومن ثم تعجز عن ردنا إلى الأشياء التي تحاكيها في عالم الأشياء. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير الجذر اللغوي للمحاكاة إلى اقتران الشيء بغيره أو إيقاع ائتلاف بين شيئين على أساس من تشابههما في جانب أو أكثر. بكلام آخر، لم تعد الصورة فنية بل أصبحت شعرية لأنها تخلت عن الالتزام بوجهة النظر الخاصة للمبدع لتأخذ في اعتبارها تعدد الوجوه؛ وهي الدلالة الشعرية التراثية لمقولة "قتل قانون

---

(١) د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص ٣٤٦.

المطابقة". ولكن هل قتل بيكاسو قانون المطابقة عندما حرص ألا تكون اللوحة صورة تذكارية لما حدث بالمدينة؟

لم يقتل بيكاسو قانون المطابقة عندما اختار أسلوب رسمه للوحة الجرنيكا، وإنما سعى إلى القبض على "ما لا يعبر للفن" وفق عبارة والتر بنيامين. والأخير يربط هذه القدرة التشكيلية المستحدثة بظهور آلة التصوير الفوتوغرافي. وبهذا الخصوص كتب المذكور فقال (في معرض حديثه عن نصوص نقدية لـ"هيل"): «إنّ بعض دراسات هيل تجعلنا ننفذ إلى قلب التقنية الجديدة: فهي صور لأشخاص مجهولين، وليست صوراً شخصية [بورتريهات]. منذ زمن طويل، عرف فن التصوير الزيتي (peinture) شخوصاً من هذا النوع. فطالما بقيت اللوحات داخل نطاق العائلة، كان التساؤل لا يزال يثور، من حين لآخر، عن الأشخاص المرسومين. لكن بعد جيلين أو ثلاثة، لا يعود أحد يهتم، ولا يُكتب البقاء للوحات إلا بقدر ما تشهد على فن من رسمها. في حين أننا، مع الفوتوغرافيا، نشهد شيئاً جديداً وفريداً؛ ففي تلك الخاطئة من نيوهافن، التي ترخي نظرتها بخَفَر غير مبالٍ، ومفرط الإغواء، يظل ثمة شيء أكثر من مجرد قطعة تشهد على فن الفوتوغرافي هيل، شيء يستحيل اختزاله إلى الصمت ويطالب بإلحاح باسم تلك التي عاشت هناك، والتي ما زالت واقعية على ذلك الكليشه، ولن تعبر تماماً أبداً إلى

"الفن"»[1]. ولا نخال علاقة التصادي بين كلام بنيامين عن واقعية "ما لا يعبر للفن" وقول ماليفيتش أنّ «المصورين لا يبدعون لوحات وإنما يخترعون إمكانات جديدة للعيش» إلا أوضح من أن تحتاج إلى تعليل. هكذا نلاحظ كيف أنه في وقت تصالحت فيه الذائقة العربية مع التصوير المعاصر تورطت الذائقة الغربية في أزمة داخلية مع ذاتها. ففي الوقت الذي يتحدث فيه عادل السيوي عن صدمة الانفصالية الملازمة للصورة الفنية بصيغة الماضي، يتمسك جيلبير دوران بتلك الانفصالية وذلك تحسباً من رد الاعتبار للّزاجة. فمن ناحية أولى، نقرأ قول عادل السيوي: «أنا أتحدث عن تلك الصورة الصادمة التي وردت إلينا مع الحملة الفرنسية، والتي خاف منها البعض، وحاول آخرون إمساكها، فيما كتب عنها الجبرتي: "ترى صوراً كما لو كانت ستبرز من الفراغ"، كانت هذه الصور على قدر كبير من الدقة في محاكاة الواقع، وتعكس وعياً منظماً في فهم الفراغ، ولديها قوانينها الخاصة في صياغة المكان»[2]. إجمالاً، يدرك السيوي الصدمة

---

(١) فالتر بنيامين: تاريخ موجز للفوتوغرافيا، ضمن (مقالات مختارة)، ترجمة: أحمد حسان، دار ميريت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص ١٤٥.

(٢) عادل السيوي: ضمن ندوة (ثقافة الصورة) بوصفها ندوة العدد ٦٨ من مجلة فصول، مصدر مذكور، ص ٣٨٧.

«كحالة يمكننا رصدها بوصفها تحولاً للصورة من شيء استعمالي بسيط ومندمج في دوائر متفرقة على نحو يكاد يصل به إلى التبعثر داخلها، لتصبح ظاهرة لها استقلاليتها وروافدها الخاصة، وكشوفها المعرفية التي تعطيها مكانة ملموسة في سلم الإنسانية، هذا بالإضافة إلى نشوء حلقات من التعامل الاقتصادي التي تتخذ الصورة محوراً لها، وباختصار فنحن نتحدث هنا عن التماس -أو الصدام- مع تجربة الحداثة من زاوية الصورة، ذلك التماس الذي بدأ مع الحملة الفرنسية واستمر طوال المئتي عام الأخيرة. وهذا الحدث الفارق لم يكن غائباً عن وعي المعاصرين له، فعندما بدأت محاولة تأسيس معهد علمي للفنون الجميلة في مصر، سئل الشيخ (محمد عبده) مفتي الديار المصرية عن مدى شرعية ذلك، فقال: «نحن ديوان كلمات، والغرب ديوان هيئات، وقد آن لديوان الكلمات أن يستفيد من ديوان الهيئات، وهذه الإجابة لا تنطوي على فتوى بالإباحة فحسب، بل تتضمن أيضاً وعياً بالاختلاف عن الآخر، وبأننا نستقبل رافداً جديداً في ثقافتنا»[١].

من ناحية ثانية، توقف جيلبير دوران عند منصب اللزاجة عند فان غوغ فكتب قائلاً: «عند فان غوغ نجد أيضاً ذلك

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٨٨.

الميل الدائم نحو الارتباط بصداقة أو تشكيل مجموعة شبه دينية في "منزل الأصدقاء"، أو إنشاء "تعاونية الرسامين". ولكن المظهر الأهم للزوجة هو بنية التعبير واللغة. فبحسب تجربة مينكوفسكي "كل شيء يرتبط ويختلط ويلتحم عند المصاب بالصرع"، وكل شيء يجد بالتالي امتداداً طبيعياً نحو الكوني والديني. هكذا يكون الصرع البنية المتعارضة مع الانشطار الفصامي. "لقد رسم فان غوغ كثيراً من الجسور التي تتميز بصفة مشتركة، أي إنّ الاهتمام ينصبّ على الجسر"، من ناحية أخرى، تمتاز الأعمال الأدبية لهذا الرسام باهتمامات دينية قوية»[١]، فهل يحدونا هذا الخفض لكل مظاهر اللزاجة إلى القول أنّ الفن المعاصر العالمي حصر انفتاحه على "ما لا يعبر للفن" بانفتاحه على الممكن المباشر؟

فعلاً، من دواعي القول باستناد التشابه التشكيلي الحالي بين التصوير المعاصر العربي والعالمي هو اشتراكهما في إنجاز تلك النقلة التي حولت المباينة الثقافية من مسألة الخفة إلى تماثل وتقاطع؛ إذ في الشرق كما في الغرب لم تعد

---

(١) جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة: د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٢٤٩.

"الخفة" موضوع سخرية، بل أصبحت، في المقابل، موضوع احتفاء عام. ومن بين الأمثلة الكثيرة الدالة على عمومية هذا التوجه يمكن أن نذكر هذا المثال الذي يتوفر على امتياز الازدواجية الثقافية؛ إذ يتعلق الأمر بالناقد الفرنسي آلان فلامان وبنصه عن تجربة محمد شبعة الموسوم: "حرية الشكل، طراوة اللون، خفة اللوحة". وحين يوجز الناقد تصوره لحاصل الإضافة التي تسديها لوحات شبعة يجزم آلان فلامان قائلاً: «إنّ شبعة إذ يخفّف عنا عبء الظرفية، يعيد إلينا كائناً خفيفاً، مبكراً، كائناً طفلاً يكون فناناً معطاء»[1]. «كما لا يخضع أيّ شكل إلى القوانين الصارمة للهندسة، لا يظهر أي لون تحت مظهره الخالص. كما الأشكال. الكل هنا معمول برهافة؛ التلاوين، الرقة، الخفة، كلها تنظم اختيار العين»[2]. وعليه، فهو يستنتج أنه «لا غرابة إذن أن تلمح العين خفة اللوحة، مهما كان حجمها، مهما كان حملها»[3]. وفي هذا الكلام ما من شأنه أن يذكرنا بخصيصة لوحة "الجرنيكا"

---

(١) آلان فلامان: حرية الشكل، طراوة اللون، خفة اللوحة، ترجمة: محمد شبعة، ورد ضمن كتاب (الوعي البصري بالمغرب)، لمحمد شبعة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، بلا تاريخ، ص ١٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

التي كانت بنيتها تصغيرية بالرغم من حجمها الكبير؛ وتلك هي مظاهر شعرية صورة اشتُهر عنها عداؤها للصورة الفنية. ومن مظاهر العداء المذكور تمسك المصور بالتخلي عن أسبقية القصد واستسلامه "الشعري" للممكن المباشر. وهو ما يعني -مرة أخرى- التخلي عن أحادية التصور الخاص بالمصور-المعلّم واستبداله بإذعان المصور-الشاعر لتجربة ذوبان الشخصية. ولا يُفهم التخفيف إلا كحاصل خبرة من هذا القبيل. ومن أهم التجارب العربية المعاصرة في هذا الباب يمكن أن نذكر تجربة عبد الرزاق الساحلي. وقد كان عبد الرزاق الفنان التونسي الوحيد الذي ربط إبداعه ببلاغة (l'anonymat). وفي ضوء هذه الرغبة لفتح الحميم على الخارج وجب ترجمة مصطلح (l'anonymat) بغير مخصوص الهوية. ولذلك انخرط في التمييز بين الرسم والتصوير، وتساءل في هذا الخصوص: لماذا أرسم والحال أنّ الصورة الفوتوغرافية تقوم بهذا الدور جيداً؟ لهذا كان يدمج الصور الفوتوغرافية في لوحاته ويشتغل عليها تصويرياً وتشكيلياً، ولذلك ارتبط إبداعه بجعل الصور الفوتوغرافية غير مخصوصة الهوية وذلك لكي تصبح مفتوحة على خبرات جديدة، وبعد ذلك تبين له أنّ النص الصوتي -أي النص الذي لا يقرأ بحكم خلوه من المضمون الرمزي- يمكن أن يعمّق هذا التمشي نحو الإبداع غير

المخصوص الهوية... وتوالت بعدها تجاربه في هذا الخصوص، وأنفق لباب تجاربه التشكيلية في مصادقة المادة؛ ويُذكر في هذا الخصوص أنّ حنينه إلى "الخيش" (toile de jute) والباكو ولوحة الكتّاب وأشياء أخرى غير مألوفة صارت مادة لبحوثه ومحملاً لأعماله التشكيلية، وصار لا يتحرّج من التجريب.

الواقع هو إذا كان الإذعان لمقتضيات الممكن المباشر كافياً لمن قصد محاربة سطوة المشغولات -أو ما أسماها مارسيل دوشامب: "الريدي مايد"- فإن ذلك الإذعان يصبح غير كاف حين يتعلق الأمر بمجتمع لم يحوّر بعد ذائقته الشعرية بحيث تعبر بالشعر من أدب القوة إلى أدب المعرفة. حقاً لا نتخيل أنّ العربي ما زال يبكي عندما يتعرض لهجاء، كما كان عليه حاله بحسب ما يذكر الجاحظ، ومع ذلك فإنّ أغلب المؤشرات تشي بتواصل ذهنية "المعارضة" وإن اختفت كممارسة شعرية مخصوصة. ذلك أنّ اختفاءها كمهارة قائمة الذات لا يعني زوالها كأرضية تستند إلى رابطة صوتية وكأساس لعلاقات تعاطف كياني موسومة بالتمامية. علماً أنه -كما يذكّر بذلك بشير بن سلامة- «إذا أخذ الشاعر قافية ما ووزناً ما ونظم فيهما ثم عارضه في ذلك شاعر آخر فإنك لو ضممت القصيدتين بعضهما إلى بعض

أو خلطت بين أبياتهما لما فطنت إلى الفرق بينهما من حيث الموسيقا والتناغم، اللهم إلا بالمعنى. فهلا يدل هذا على أنّ الألفاظ في الوزن الواحد هي مسجونة مقهورة فيه لا حول لها ولا قوة؟ وبالتالي هلا يدل ذلك أيضاً على أنّ الاختيار في الوزن الواحد محدود وأنّ الوزن له إمكانيات فنية محدودة على الشاعر أن يظفر بها؟ وهلا يدل أيضاً على أنّ الألفاظ مهما اختلفت فإنها إذا أقحمت في وزن واحد بقافية واحدة تعطي موسيقا واحدة وإيقاعاً واحداً»[١]. قد لا يكون هذا المعطى كافياً وحده ليجعلنا نفهم، من جهة سبب مواظبة الخطاب النقدي الغربي المعاصر على الحديث عما يسميه "صدمة السمعي-البصري"، ولنفهم - من جهة أخرى - سبب غياب مثل هذه الصدمة عربياً، مع ذلك فإن لنا في غياب سطوة الريدي مايد وكذلك في تلاؤم البعد الشفوي مع الوسائط السمعية-البصرية الحالية ما يساعدنا على بداية فهم حدود التشابه الحاصل بين التصوير العربي المعاصر ونظيره العالمي. ولعله بسبب من تباين العلاقة بالفن الكلاسيكي تبقى مشاركتنا العربية في الإيمان بالقيم التي ينادي بها الفن المعاصر مسألة محفوفة بكل أنواع

(١) البشير بن سلامة: عودة إلى لغة الشعر العربي، ضمن مجلة الفكر، العدد ١٠، السنة ١٤، جويلية، ١٩٦٩، ص ١٠.

سوء التفاهم (إضافة إلى المزلق الطبيعي والذي هو سوء الفهم)... فقد أوكلت للفن مهمة إنشاء المقبولية (réceptivité) التي تتلاءم مع جذرية المراجعات التي اضطلعت بها المذكورة. وقد مرّ معنا كيف أدرج الناقد الفرنسي فيلمان تجربة محمد شعبة ضمن ملصقات التصوير الموالي للانطباعية وذلك برغم كل الفواصل التي تضاعف المسافات بين الناقد والعمل الفني موضوع التقويم. في المقابل يعجز الناقد العربي عن أي ينهض بنفس المهمة النقدية برغم تعدد نقاط الالتقاء الثقافي التي تشده إلى المبدع العربي والتي يفتقدها الناقد الغربي.

ولو بقينا في نطاق السياق المغربي لنطلب منه شاهداً على صلاحية هذه الملاحظة لتوقفنا عند قراءة الناقد المغربي فريد الزاهي لتجربة مواطنه مصطفى بوجمعاوي. وباعتبار أنّ «حداثته ومعاصرته تكمن بالتأكيد في الدوران حول الشيء عبر تمظهراته العديدة والمتنوعة»[١]، فقد اختار فريد الزاهي أن يشدد ضمن تجربة مصطفى بوجمعاوي على ما أسماه

---

(١) د. فريد الزاهي: العتبة والأفق، تجربة الانفتاح في الفن العربي المعاصر، نشر دائرة الثقافة والإعلام - إدارة الفنون - المركز العربي للفنون (حاصل على جائزة لجنة التحكيم ضمن مسابقة الشارقة للبحث النقدي في دورتها الأولى)، نيسان/ أبريل، ٢٠٠٨، ص ١١٤-١١٥.

"المدلول الضيافي للكأس". وفي هذا الخصوص يلاحظ أنه «وبالرغم من أنّ لعبة الكأس ذات رهان شكلي، فإنّ بوجمعاوي يبدو مرتبطاً أشدّ الارتباط بالكأس في معناه التشكيلي والرمزي. لذا فهو لا يني يركز على المدلول الضيافي للكأس وعلى بعده الاجتماعي من خلال القيمة الزخرفية والبصرية (هل يتعلق الأمر هنا بمفارقة أم بامتلاك دلالي؟). إنه كأس مستضيف، وهو كذلك أيضاً من خلال ألوانه وتزاويقه. فالوجود الحاضر للعطاء هو هنا حضور للذات والآخر، ودعوة لمقاسمة اللحظة والفضاء. فعبر تجربة الترحال والقافلة والسفر، يبدو أنّ الفنان ينصاع أخيراً لاستراحة الشاي»[1] حقاً بدا الناقد المغربي غير ميّال للفصل بين الجمالي والثقافي، وهو الأمر الذي يبرر غياب البعد النقدي والذي لم يكن ينطلق من العمل الفني إلا ليعود به إلى المجتمع والتاريخ؛ مع ذلك فإن عبارة فريد الزاهي لم تشتمل على قدر كاف من الوضوح حتى تساعدنا على بلورة فهم معاصر لمدلول ما أسماه "الكأس المستضيف". هل هو الكأس بدلالة الديزاين (design)، أي بدلالة الغرض وقد نجح في الجمع بين الوظيفة ومعنى الوظيفة، فيصبح بذلك حمالاً لقيمة شاملة؟ أم أنّ الاستضافة المذكورة هي ذات

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٥.

صلة بخبرة الكأس بوصفه "الشيء عينه"، أي من حيث هو فرادة تدخلت المادة في تكوينها، وذلك إضافة إلى الاعتبارات الشكلية والوظيفية؟

تورط خطاب الناقد في تعاطي التلطيف (l'euphémisme) جعل معنى العمل الفني يصبح ملغزاً، خاصة أنه شرح مدلول الضيافة بقوله: «الضيافة لا تحول الضيف إلى كائن مؤتلف وإنما إلى كائن أليف، وهي تجعله يعي وضعيته واختلافه الجذري وأجنبيته التي لا يمكن لأحد أن ينكرها»(١) وقد أردف كلامه بهامش عدت إليه فوجدته يحيل بشكل مجمل على كتاب دريدا عن الضيافة، وهو الأمر الذي حيّرني شخصياً، وذلك لأن الكأس كما تأوله فريد الزاهي لم يخرج - في خاتمة التحليل - عن كونه مؤشراً ثقافياً، في حين أن مدار خبرة الضيافة عند دريدا هي ما أسماها هو نفسه: «الحصانة التي لا تقبل الاغتصاب»(٢). ومن شأن

---

(١) د. فريد الزاهري: العتبة والأفق، تجربة الانفتاح في الفن العربي المعاصر، نشر دائرة الثقافة والإعلام - إدارة الفنون - المركز العربي للفنون (حاصل على جائزة لجنة التحكيم ضمن مسابقة الشارقة للبحث النقدي في دورتها الأولى)، نيسان/أبريل، ٢٠٠٨، ص ١١٥.

(٢) يقول دريدا: «ولقد يكون "بيتي" أيضاً حقل النفاذ لخطي الهاتفي (والذي بفضله أستطيع أن أعطي وقتي وكلامي وصداقتي =

الحصانة المذكورة أن ترد الاعتبار للرهافة فتدمجها في محورَي المكان والزمان، فإذا بها تحوّر دلالة مفهوم "كلية الأرض" على صعيد القانون والفلسفة(١)، وتحوّر مفهوم

= وحبي وقلبي ونجدتي إلى من أريد، وإذن أنا أدعو من أشاء كي يدخل عندي، بداية إلى وسادتي عندما أريد، وفي أيّ ساعة من الليل، وأن يكون الآخر هو جاري من الطابق نفسه، مواطناً أو صديقاً آخر أو غير معروف في الطرف الآخر من العالم). فإذا كان بيتي غير قابل للاغتصاب مبدئياً، ويتكون هكذا، وبشكل جوهري أكثر فأكثر، وداخلي ويفعل هذا فيه خطي الهاتفي، بل أيضاً بريدي الإلكتروني، بل فاكسي كذلك، بل دخولي إلى الإنترنت، فإنّ تدخل الدولة يصبح اغتصاباً لما لا يقبل الاغتصاب، هنا حيث تبقى الحصانة التي لا تقبل الاغتصاب هي شرط الضيافة». كتاب (آن ديفور مانتيل تدعو جاك دريدا كي يستجيب للضايفة)، وهي ترجمة من طرف منذر عياشي لكتاب:
De L'hospitalité Anne Dufourmantelle et Jacques Derrida
(وهي كما يبدو ترجمة إشكالية ولم نشأ أن نتدخل فيها لعدة أسباب)، نشر المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٣٤.

(١) في هذا الصدد يكتب دريدا قائلاً: "إن البريد الخاص ذا الشكل التقليدي (الرسائلي، البطاقة البريدية، إلى آخره) يجب أن يمرّ من غير مراقبة في داخل البلاد ومن بلاد إلى أخرى، ويجب ألا يُقرأ، وألّا يُعترض، وينطبق الأمر كذلك على الهاتف من حيث المبدأ، وعلى الفاكس والبريد الإلكتروني والحاسوب كما هو طبيعي. ويمثّل القطع، والتنصت الهاتفي، والاعتراض إما جنحاً =

"كلية اللوحة" على الصعيد التشكيلي. ومنه طرح دريدا لسؤال: «كيف كان يمكن لدلاليات سوفكل، مثلاً، أن تقاوم في حيز عام وضع بنيته الهاتف والفاكس والبريد الإلكتروني والحاسوب، وكل هذه الاستعدادات الترميمية الأخرى من الرائي والعمى الهاتفي؟»(١) ومن موقع طرح مثل هذا السؤال يتقاطع الفيلسوف الفرنسي مع مصطفى بوجمعاوي من حيث اشتراكهما في التأمل - كل من موقعه وبأسلوبه - في مسألة جمالية ومرئية اللامرئي. ولغفلة فريد الزاهي عن هذا البعد المميز للفن المعاصر فقد فاته أن يهتم بطرح سؤال: كيف يمكن عرض اللزاجة؟

وبالعودة إلى عادل السيوي سنجده يطرح مسألة خطورة عدم مراجعة تقويم علاقتنا بالممكن المباشر بحيث نأخذ في اعتبارنا طبيعة الدور العائد للوسيط خلال تحقق تلك العلاقة. وعن هذا الطابع المباشر للصورة يذكر عادل كيف أنه «في الستينات حين كان "إمبرتو إيكو" في العشرين من

= أو أفعالاً تسمح بها مصلحة الدولة وحدها، الدولة التي تأخذ على عاتقها الحفاظ على كلية الأرض، والسيادة، والأمن، والدفاع الوطني". كتاب "آن ديفور مانتيل تدعو جاك دريدا كي يستجيب للضيافة"، مصدر مذكور، ص ٣٣.

(١) المصدر نفسه، ص ٣٢.

عمره، توقف أمام الصعود المفاجئ لجهاز التلفزيون، ووضع كتابه "العين المفتوحة" لتحليل تقنية البث المباشر التي يقوم عليها، مدركاً أنه لأول مرة يتم تخلق صورة مزامنة للحدث، صورة تلغي كافة المسافات الفاصلة بين الحدث وبين متلقيه، أما في مصر فقد جاءنا التلفزيون، وترسخت الصورة التلفزيونية في الواقع دون أن يصاحب هذا الأمر أيّ دراسة تحاول تأسيس وعي نظري بالظاهرة، وأعتقد أن هذه مشكلة كبيرة للغاية، فلدينا تعامل -إلى حد ما- مع الصورة الفنية، كما أن هناك خطاباً حول التصورات (أي تصوراتنا عن)، ولكن الصورة كمجال للبحث ما زالت غائبة. وإذا ما التفتنا للبعد التاريخي في علاقتنا مع الصورة، فسنجد أنه قبل الحملة الفرنسية لم يكن لدينا سوى صور يرتبط أغلبها بالسياقات البسيطة للواقع المادي المعاش، بحيث إنّ الصور التي كانت منفصلة عن هذا الواقع المباشر كانت قليلة للغاية وتكاد تقتصر على ما تحتويه بعض الكتب وما إلى ذلك»[١]، وقد أيّد عبد الناصر حنفي محاوره عادل السيوي حين أشار إلى أنه «أصبحت قدرتنا على إنتاج وتلقي الصور تفوق بمراحل هائلة قدرتنا على إنتاج

(١) عادل السيوي: ضمن ندوة (ثقافة الصورة) بوصفها ندوة العدد ٦٨ من مجلة فصول، مصدر مذكور، ص ٣٨٦.

التصورات المصاحبة لها، بل يمكن القول أيضاً إنّ ذلك الحراك العنيف والتسارع المدوخ في عمليات إنتاج الصور قد أصبح يشكل في حد ذاته عائقاً أمام إنتاج التصورات، وكما قال (عادل السيوي) فقد أصبح حجم الصور التي نتعرض لها أكبر من حجم وعينا بها»[١]. ويدقق عبد الناصر حنفي تشخيصه فيضيف قوله: «وما يميز على نحو فارق اللحظة الحالية للصورة قد لا يعود إلى إفلاتها من هيمنة "التصور"، ولا إلى تكاثرها الكمي الهائل فحسب، بل يعود أيضاً إلى ولوج الصورة بكافة أنواعها -وخاصة الصور المتحركة- إلى المرحلة الكتابية، وذلك عبر تكنولوجيا التقاط وإعادة عرض الصور، والقلق الذي نعايشه الآن للمجتمعات القديمة وكأنها ظهرت فقط لتتحدى ذاكرتهم ولتعيد -باستمرار ممض- اختبار قدرتهم المعرفية على "التصور"، وعلى استعادة خبراتهم والسيطرة عليها، ولكننا نتذكر أيضاً أنه عبر تلك الخلخلة القاسية قامت الكلمة المكتوبة بتفجير وإعادة بناء علاقة الإنسان بالعالم، والآن تقوم الصورة بالدور المقلق نفسه، ولكن لنأمل أنها ستقودنا إلى مصير مشابه»[٢].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٩١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٢.

هكذا يبدو جلياً كيف استوعبت الصورة الصناعية الصورة الفنية، وأنّ الوسيط الصناعي يتلاءم مع التعاطي الشعري مع الصورة أكثر من تلاؤمه مع التعامل الفني معها. وربما لهذا السبب تحرر الفن العربي اليوم مما يمكن تسميته "ضغط الفصاحة"، والذي هو في حاصل أمره ضغط غربي وحداثي، بما أنّ الفصاحة ظلت -في ديارنا- متعالية على اليومي. لنذكر في هذا الخصوص تصريح نجيب محفوظ خلال حوار مع إبراهيم منصور: «صحيح أننا كنا نقرأ التراث العربي، من أجل المعرفة والتذوق. ولكننا كنا نعرف تماماً أننا حين نجلس لن نكتب قصة مثل (ألف ليلة وليلة) أو مثل (عنترة)»[١]. اليوم، وإن يتحدث البعض عن سيادة "الأمية السمعية البصرية"[٢] بين أفراد شعوبنا، فإن ذلك لا يمنع من ذيوع قدرات تعبيرية كانت سابقاً مرتهنة بما يعبر للفصاحة وللفنية (سواء بدلالة الخبير أو بدلالة المبدع). حقاً، لم ننجز النقلة التي تعبر بمزاجنا

---

(١) إبراهيم منصور: الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة المصرية (محاورات)، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، كانون الأول/ ديسمبر، ١٩٨١، ص ٨٤.

(٢) محمد اشويكة: الإنسان الأيقوني، سلسلة (كتاب الرافد) (يوزع مجاناً مع مجلة الرافد، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام- حكومة الشارقة، العدد ١٠، تشرين الأول/ أكتوبر، ٢٠١٠، ص ٢٨.

العام من أدب القوة إلى أدب المعرفة، ومع ذلك فإنّ طائفة كبيرة من النشاطات التي كانت عنوان الاستقلالية والعزلة قد أصبحت بفضل الوسائط السمعية البصرية موضوع خبرة تنخرط بقدر ما تحت ملصقات حركة جماعية. ولقد بدأت هذه السيرورة "التحشيدية" مع ظهور المذياع في ثلاثينيات القرن الماضي. وبخصوص هذا الظهور يجزم جان شابريه «أنّ الذيوع الحديث والراكض لأجهزة الاستقبال الترانزستور والتي نجدها في المكاتب وفي خيمة البدو على قدر سواء إنما يدل، وهو بمنأى عن السلطة، على أنّ الموسيقا في العالم الإسلامي ليست باللحن الإضافي كما هي حالها في الغرب، بل إنها غدت بيئة مستمرة وأحياناً بيئة مذهلة، ولذلك فإننا نجدها بصورة مفارقة تلقى تقديراً أدنى عندما تغرق في ضجيج مدن القرن العشرين»[١]. وهذا الطابع المفارق الموسومة به حركة جماعية غير إرادية قد أخذ يتناقص بفعل اتساع مساحة الانفتاح على الممكن المباشر وعلى "ما لا يعبر للفن". وإذا بالتشابه الوطني يصبح تشابهاً -بشكل أو بآخر- عالمياً. ومهما كانت عرضية المشابهة فقد بلغت حداً

---

(١) جان شابريه: ضروب التمازج الموسيقية بين الإسلام وأوربة، مصدر مذكور، ص ١٧٢.

أزعج، مثلاً، الفنان مصطفى عيسى؛ حتى إنه تساءل مستنكراً: «هل أصبحت الفنون البصرية الراهنة أسيرة التشابه في أركان الأرض الأربعة؟» هكذا استهل الفنان مصطفى عيسى ورقة عمل الندوة التي أدار فعالياتها خلال شهر تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠٠٨ بالدوحة والتي كان عنوانها: (مأزق المتشابه في الفن الراهن). ويختم الفنان الدكتور ورقته المشار إليها بقوله: «يقع الفن إذن في صورته الجديدة بين حدود الريادة والانفلات». ورغم تسليم ورقته التي قدمها خلال الندوة المذكورة بأنّ الانفلات المذكور هو العلامة على حرية الفرد، فإنه أضاف ملاحظته أنّ «هذه الحرية وجدت ساحات الميديا مفتوحة لها، على مستوى كل من الفعل والتنظير. وبداخل هذه الساحات العريضة تتمدد أشكال الفنون، قديمها وجديدها، تسبغ جغرافيتها وتتماهى أطرافها». وفي كلامه هو الآخر اتهام لفرط الانفتاح على الممكن المباشر وتشهير بالصدمة الموالية لمثل هذا الانفتاح. وفي هذا المجال، يذكر الدكتور مصطفى عيسى لمنى حاطوم قولها «السيناريو المفضل لديّ هو أن يتأثر المشاهد بشكل مباشر بالعمل الفني سواء انجذب إليه أو نفر منه بشكل فيزيائي»، ويعقب على هذا الكلام بقوله: «يرتكز فنانو الغرب على هذا المسلك طويلاً. الغرابة وأحياناً الفجاجة المصحوبة بالصدمة وإثارة

السؤال الذي قد لا يجد إجابة شافية ومقنعة، ومن ثمة صارت منى حاطوم نموذجاً متسقاً مع واقع التجربة الراهنة هناك، كونها تقدم له نصاً بصرياً من قراءته المعهودة والموسومة بالمغالاة». ومباشرة بعد هذا التعقيب يعطف الدكتور مصطفى عيسى على عمل الفنان أحمد نوار فيقول: «هو عينه ما يعمل عليه أحمد نوار الذي برع في تخصصه كفنان جرافيكي يملك خبايا تقنيته المطبوعة، على أن تخصصه هذا لم يحل بينه وبين ممارسة فن التصوير على مساحة لوحة مسندية غربية المنشأ، ثم النزوح من بعد إلى أرض الإنشاءات الفراغية والفيديو والضوء والصوت والأرض. في كل الحالات كان لنوار إبداع لا يمكن التشكيك في جماليته، خاصة في ظل استلهامه لخطوط المشربية والمقرنصات والمفروكة العربية، مما أعانه على خلق مساحات من التميّز يمكن تبينها في بنية اللوحة تحديداً، غير أن إنسانه المشخص بقلب المطبوعة واللوحة المصورة جاء مسحوقاً ومتشظياً، يلتفح بروح هي أقرب لروح فرانسيس بايكون في تعبيره عن الإنسان المعاصر، ومثله الحمامة التي أضحت تيمة قابلة للتكرار والاستنساخ»[١].

---

(١) د. مصطفى عيسى: مدخل إلى فرضية التمايز بين مخيلتين، =

وقد بلغ نقد هذا الرفع لحدود الفن ليصبح ممارسة شعرية غير منفصلة- ومن ثم مبثوثة في كل مسام الجسم الاجتماعي- حداً يذكّرنا بجذرية النقد الذي ورد على لسان الدكتور عز الدين إسماعيل في مستهل هذا البحث، إذ تم ربط هذا الانفتاح على الممكن المباشر بتجذير اللائكية الغربية. ومن بين النصوص التي تعرضت لهذه المسألة من المنظور الذي ذكرنا نص الدكتور عبد الوهاب المسيري. وفي تقديره فإنّ تطور مساحة تأثير الممارسة التشكيلية وسعت بشكل كبير مساحة ما يسميه قطاع اللذة، والأخير ساعد الدولة على التغول. لنقرأ: «ولكن مصطلح "علمانية" قد عُرّف في نهاية القرن التاسع عشر، حينما كانت متتالية العلمنة في الغرب لا تزال في مراحلها الأولى، قبل أن تكتمل حلقاتها، وقبل أن تتحقق بعض إمكاناتها، وقبل أن تتبلور نتائجها على أرض الواقع والتاريخ، ففي هذه المراحل الأولى لم تكن الدولة القومية قد طوّرت بعدُ مؤسساتها الأمنية والتربوية (الإرشادية والتعليمية)، فقد كانت دولة صغيرة لا تتسم بالشمولية ولا يمكنها الوصول

= ضمن كتاب الندوة الفكرية الدولية: (مأزق المتشابه في الفن الراهن)، الدوحة في ١٢-١٣ تشرين الثاني/ نوفمبر، ٢٠٠٨، وزارة الثقافة والفنون والتراث، دولة قطر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص ١٢٤.

إلى كل "المواطنين" والتحكم فيهم، ولم تكن وسائل الإعلام قد بلغت بعدُ ما بلغته من قوة وسطوة، ولم يكن قطاع اللذة قد بلغ بعدُ ما بلغه من مقدرة على الإغواء والهندسة الاجتماعية، وهذا يعني أنّ كثيراً من قطاعات حياة الإنسان كانت بمنأى عن عمليات العلمنة، التي كانت في غالب الأمر محصورة في عالمي الاقتصاد والسياسة»[١]. «ومما يجدر ذكره أنّ قطاع اللذة ووسائل الإعلام يقومان بإعادة صياغة صورة الإنسان لنفسه بشكل جوهري، وبإشاعة مجموعة من القيم خارج أيّ إطار قيمي أو معرفي، ودون التزام اجتماعي أو حضاري، فالدافع الوحيد المحرك للقائمين على وسائل الإعلام وقطاع اللذة هو دافع الربح»[٢]. «باختصار شديد إنّ تغول الدولة وأجهزة الدولة الأمنية والإعلام وقطاع اللذة، نجم عنه تقويض رقعة الحياة الخاصة وانكماشها (حتى تكاد تختفي بالنسبة لبعض البشر)، كما أنّ الدولة بأجهزتها والإعلام وقطاع اللذة لا تترك الأمور النهائية وشأنها، بل تتدخل فيها وتحاول

---

(١) د. عبد الوهاب المسيري: مصطلح العلمانية، ضمن كتاب (العلمانية تحت المجهر)، دار الفكر، دمشق - سورية، ودار الفكر المعاصر، بيروت -لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٨، ص ٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧.

صياغتها بشكل نشيط، ورغم كل هذه التطورات الجذرية على أرض الواقع استمر الكثيرون في استخدام مصطلح "العلمانية" بتعريفه القديم المحدود»[١]. ويسحب هذا التحليل العام والتاريخي الذي قام به على ميدان الفنون التشكيلية فيقول: «ولا يختلف كثيراً في عالم الفنون التشكيلية، فبعد لوحات وأيقونات العصور الوسطى المسيحية في الغرب، المليئة بالتقوى والورع، تظهر رسوم عصر النهضة الدينية والعلمانية ذات الأبعاد الثلاثة التي ينبع منها الفن الرومانسي والفن الواقعي، ثم يظهر الفن الانطباعي وما بعد الانطباعي، ورغم كل التطورات يمكن القول: إنّ الفن الغربي منذ عصر النهضة ظل الشكل فيه متماسكاً يحاكي شيئاً ما، في الطبيعة المادية أم الإنسانية، ولكن مع بداية القرن العشرين يحدث شيء ما فيتفكك الشكل، ويظهر الواقع الإنساني والطبيعي في لوحات الفنانين على هيئة مكعبات ومربعات ودوائر وألوان متداخلة [...] وتزداد الأمور تفككاً إلى أن نصل إلى فنان مثل آندي وورهول الذي يضرب بفكرة الفن نفسها عرض الحائط، ويُسقط فكرة الحكم والمرجعية والمعيارية، ويقوم بتوقيع علب شوربة كامبل (ويلوّن صناديق القمامة)،

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٨.

فتتحول بقدرة قادر إلى أعمال "فنية" تباع بآلاف الدولارات!»[١].

ولكن أليس من الجائز القول إنّ الميديا معطوفة على الوسائط المتعددة قد عممت الإبداع بشكل غير مسبوق؟ ولا سيما أنه قد أصبحت محركات البحث العديدة المنتشرة على شبكة الإنترنت، تقوم بدور كثير من أوعية المعرفة التقليدية التي استخدمها الإنسان منذ القدم كالموسوعات وغيرها من الأوعية المرجعية. وهو ما يموضع المعرفة والإبداع في قلب التجارة، تماماً كما قامت السينما بوضع التسلية في قلب المعرفة؟ فمهما كان المجال بإمكان هذا الارتباط أن يساعدك على إيجاد عدد كبير من الموارد بسرعة فائقة، دون صرف الوقت في التخمين عن أية كلمات مفتاحية تلائم هذه المواقع للوصول إليها. ألم يتم فتح مجال التصوير الراهن على لانهائية التضمين بحيث لم يعد المصور مشغولاً برسم القطة وإنما برسم موائها؟ فهل يدعونا ذلك إلى القول بنهاية الفنّ وعودة الشعر، بما أنّه أصبح بالإمكان توطين هشاشة الشعري في رحم اليومي دون إهداره أو شطبه؟

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٩-٤٠.

٦) التصوير العربي المعاصر والتمسك بأولوية القيمة الثقافية (شاكر آل سعيد نموذجاً)

السؤال عن مدى صلاحية الرخصة التي يمكن أن تحملها الميديا لمستعمليها لا يمنع من تنويع استراتيجيات المقاومة؛ ومن بين أهم تلك الاستراتيجيات يحسن الاهتمام بخيار التمسك بصلاحية الطاقة الداخلية ورفض كل محاولات استيعابها من خلال تنوع الوسائط وتعددها. لا بد إذن من إعادة ترتيب علاقات فعل العيش بفعل التفكير. ومن موقع رفض الانفصالية عن الحياة وعن الطبيعة انطلق فاروق يوسف في تمهيده لكتابه الموسوم (سيرة اللامرئي، من آل سعيد إلى هيمت)، إذ نقرأ في الاستهلال المذكور قوله: «صار الرسم بالنسبة لي يقع مثلما تقع الحياة. القرين الذي تشكل نبوءته مزاراً مبكراً لإشراقه في طريقها إلى أن تحل محل الواقع العياني»، بكلام آخر، يمثل الرسم بالنسبة لفاروق صنواً للحياة بوصفه مثلها يربط الصلاحية بحضور "القيمة الشاملة". وما احتفاء فاروق يوسف بتجربة شاكر آل سعيد وتباينه من تجربة جواد سليم إلا تثمين لالتزام الأول بهذا البعد الشمولي وانتقاداً لاهتمام الثاني الحصري بالجانب الغرضي. ومن هذا المنظور فإن تعامل كلا المصورين مع التراث سيتأثر بهذا التباين في المنطلقات. *لهذا* فقد تميزت

علاقة آل سعيد بالتراث بانطلاقها من المسلمة الرئيسية التي تصادر على أنّ التراث هو إما قيمة شاملة أو لا يكون. والملاحظ أنّ التراث لا يمكن أن يحتفظ بصلاحية القيمة الشاملة المشار إليها إلا بشرط الاحتفاظ بالقدرة على إقامة علاقة سوية مع الطبيعي بدلالة الحضور الحسي في العالم وبدلالة الكوسمي؛ بكلام آخر ينبغي القول إنّ التراث لا يمكن أن يكون قيمة شاملة من دون أن يتم رد الاعتبار للريفي. وبالرجوع لكتاب (سيرة اللامرئي، من آل سعيد إلى هيمت) فإنه سيتبين لنا أن مدار الخلاف الرئيسي الذي يميز تجربة شاكر آل سعيد التشكيلية عن تجربة جواد سليم هو الموقف من علاقة التراث بالريفي. حتى إنّ فاروق يوسف اعتبر أنه يجري الأمر «كما لو أنّ آل سعيد كان قد وضع نصب عينيه استمراره في الصراع الخفي مع ورثة جواد سليم واحداً من أهداف مغامرته الفنية. وهو صراع كان يتمحور حول فكرتين جماليتين قُدر لهما ألّا يلتقيا إلا في حدود غير واضحة: فكر مديني في مقابل فكر ريفي» (فقرة ٥). وحين يؤرخ يوسف فاروق لموقع المصورين من تاريخ التصوير العراقي المعاصر يختار الوقوف عند صورة فوتوغرافية تؤرخ لبيان سنة ١٩٥٢ فيقرؤها على نحو يدل على تباين درجة انخراط جواد سليم وشاكر آل سعيد مع الحدث. لنستمع لفاروق وهو يسطر خطوط الفصل والوصل بين الرجلين

بقوله: «عام ١٩٥٢ تأسست جماعة بغداد للفن الحديث. يومها وقف جواد سليم أمام الجمهور ليلقي كلمة سبقت بيان الجماعة الأول الذي ألقاه كاتبه شاكر حسن آل سعيد. في الصورة الفوتوغرافية التي تؤرخ لذلك الحدث التاريخي عميقِ الدلالة يجلس شاكر حسن آل سعيد (وهو كاتب البيان الفني الأول في تاريخ الحركة التشكيلية العراقية) مثل شبح قريباً من جواد، ساهماً لا ينظر إلى جهة بعينها. لم يجد ذلك الشاب القادم من الريف مكاناً له إلا ذلك المكان الذي تحقق في صورة سيكون لها دائماً دلالة الجمع بين ضدين فنيين مستقلين سيتحكم تأثير تجربتيهما بمعادلة الصراع الفني المستقبلي في العراق في كافة مستوياته. ظهر الريفيون في رسوم جواد في صفتهم زواراً طارئين، أما لدى آل سعيد (في فكره كما في رسومه) فقد كانوا صناع مصير غامض» (فقرة ٢). هل لغموض ذاك المصير صلة بمبالغة جواد سليم في تصديره للاستجابات الخارجية التي يتطلبها الانخراط في الشواغل التاريخية على النوازع الباطنية التي تحفز عليها الطاقة الداخلية؟

لو قبلنا بأنّ الفارق بين الخيارين هو معادل للفارق بين شاغل تثبيت الإحداثيات والسمات وبين الرغبة في تبئير ما لا يقبل التأطير والتسجيل، لتبين لنا ارتهان الخيار الأول

بالعلاقات الغرضية واعتماد الخيار الثاني على العون الذي تقدمه القيمة الشاملة. إذ يتطلب تبئير ما لا يقبل التأطير والتسجيل تدخل القيمة الشاملة بوصفها ما يشرط القدرة على النظرة للأشياء نظرة وحدة وجود عام. ولا مشاحة في أنّ الحرص على النظرة إلى الأشياء نظرةَ وحدةِ وجود عام من شأنه أن يفي القيمة الشاملة الموسوم بها التراث حقها، وهو ما من شأنه أن يعطي لمسألة الانتماء مطلق دلالته؛ إذ على خلفيته فحسب تصبح القيمة الشاملة أمراً في المتناول[١]. إذ

---

(١) من تجليات القيمة الشاملة بوصفها أمراً في المتناول يمكن أن نذكر التباين الصوتي -أي النغمة- كأساس للتضامن في المسؤولية وكأساس لوسم ثقافي مشترك وفريد. وعن شمولية حضور هذا الوسم النغمي يكتب الشيخ جلال الحنفي بخصوص الحالة العراقية فيقول: «كان للنغمة عند البغداديين شأن عظيم، فقد وجدناهم آخذين منها بهدب لا ينقطع [...] وكان عمال البناء، وهم فوق الحيطان، يغنون أغاني عتابات خاصة، ترويحاً للنفس، وشحذاً للهمة، حتى إنّ (الأسطة) كان إذا طلب الحجارة من العامل الذي تحت يده خاطبه بألفاظ ملحّنة يتغنّى بها. وفي الأسواق لا بدّ أن ينادي أصحاب السلع على سلعهم بأنغام مخصوصة، وجمل معينة [...] والصبيان، وكذلك البنات، حينما يلعبون في الأزقة يلهجون بمقاطيع وأناشيد ملحنة تلحيناً خاصاً [...] وفي التعازي، والمناسبات، يسمع الناس من أفواه النائحات والعدّادات ضروباً شتى من الأنغام الشجية، وقد اشتهر في بغداد من الناس من أتقن هذه الصناعة التي كانت معروفة منذ =

من شروط إمكان خبرة الاشتمال عموماً هو العفوية، ومن أهم تجليات الأخيرة "عفوية الانتماء". ولذلك اهتم فاروق بتعيين الفارق بين آل سعيد وجواد سليم باعتماد مقياس حضور أو غياب "عفوية الانتماء" تلك. لهذا استهل الفقرة الثالثة عشرة من الكتاب بقوله: «بالنسبة لجواد سليم كان الجمهور ضرورياً لكي تكتمل دورة حياة الصنيع الفني. كان هناك شعور بالذنب يخالط خطاب سليم الموجه إلى جمهور لم يعرفه من قبل. وهو من خلال ذلك الخطاب إنما كان يحاول أن يتأكد من أصالة هويته القلقة والمرتبكة. وهي هوية مركبة من جزئيات غير منسجمة. تلك عقدة لم يعان منها آل سعيد المتشرب بانتمائه إلى قوى السحر التي لا يخلو منها

= العهد الجاهلي. ورغم نهي الإسلام عنها فلا تزال قائمة في مجتمعنا حتى اليوم. والهوسات الشعبية التي تلهج بها الجماهير في مناسبات كثيرة مصحوبة بالنقارات والدّمامات، ضرب من هذا الهوس النغمي». الشيخ جلال الحنفي: المغنّون البغداديون والمقام العراقي، ضمن مجلة (فكر)، تصدر عن عمدة الثقافة والفنون الجميلة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، العدد ١٠٩-١١٠، آذار/ مارس - نيسان/ أبريل - أيار/ مايو ٢٠١٠، ص ٦٠-٦١. ههنا تُطرح مسألة استلهام التصوير المعاصر للمنوال السينمائي الذي يتميز بالقدرة على تبئير الصوت فيجعل من الصورة صوتاً منتشراً في كل الحوار الروائي، كما يجعل منه سمة مكوّنة لخامة المناخ الذي يكرسه السرد السينمائي.

جزء من أجزاء جسده المشبع بهواء الريف. تلك القوى يمكن استخراجها بيسر من كل مفردة جمالية ستكون فيما بعد مدركاً شكلياً يعيد الرسام لعفوية انتمائه». وفي تقديرنا، فقد وضع فاروق يوسف يده على أحد المداخل التي تسمح بإقامة علاقة عضوية مع التجربة الفنية، وتحمي -من ثم- من التورط في المقاربة الخارجية. ولو ضربت مثالين سريعين على خطورة هذا المقياس في تشكيل ملامح خبرات تشكيلية عربية معاصرة لذكرت أولاً حرص عادل السيوي على التمسك ببداهة الانتماء للأرض وللناس المتواشجة مع تلك الأرض. فهو يقول مثلاً -خلال حوار مع الفنان عباس يوسف-: «بعد سنين من البقاء في إيطاليا كان يؤرقني شيء غريب ومضحك رغم إجادة اللغة الإيطالية. تدخل مكاناً ما ببشرتك السمراء وبلكنتك العربية يسألونك ببساطة: لماذا أنت هنا، والسؤال لا تشوبه عدوانية، بل على العكس كان يدل على الحميمية والفضول، لكنه كان بالنسبة لي سؤالاً مهمّاً. إذن لا اللغة ولا التعرف على الثقافة ولا القدرة على الدخول في ثنايا المجتمع نفسه استطاعت محو هذا السؤال. في مصر لا أحد يسألني لماذا أنت هنا؟ أنا موجود مثل العمود والطريق والقطط، وكل شيء في مصر حاضر ومشروع الوجود بلا أسئلة، في الغرب حتى لو حققت نجاحاً يبقى السؤال يلاحقك». المثال الثاني الذي ألمح إليه إلماحاً

له صلة بتجربة الفنان أحمد معلا؛ وهو القائل: «أحاول منذ سنوات أن أصل إلى تعبير درامي خاص من خلال استخدام جموع من الناس لا يكون لأفرادها تفصيلات، أحاول دائماً نقل الإنسان كجزء من مجموعة. الحرب في لبنان وفلسطين والخليج، تقوم كل مرة بتحريك الجموع في اتجاهات مختلفة، ما أحاول نقله هو نقل حالة الجموع، إن أجساداً تتساقط هي في نفس اللحظة سقوط وانهيار.. إنّ من يشارك في "جنازة النخلة" لا بد وأن يكون واحداً ممن شاركوا صادقين، فهو بالتالي متشابه مع المجموعة التي ينتمي إليها. فقط الملك هو الذي يمكن أن يلغى في لوحة من هذا النوع. يلغى بصرياً، لأن وجوده الذهني في البصيرة معروف»[(١)].

---

(١) من ناحيته، أوجز الفنان بشار العيسى حيثيات هذه المسألة كما تطرح ضمن التصوير العربي المعاصر حين قال: «منذ بداية ستينات القرن الماضي أخذت التجارب التشكيلية العربية المعاصرة على غرار غيرها في الشرق تنفصل رويداً رويداً عن منابعها الأوربية المستلهَمة: الانطباعية الفرنسية والتعبيرية الألمانية والطليعية الإيطالية والاستيهامية الشرقية على مختلف أنواعها، ببناء مواقدها الخاصة في اتجاهين: لوحة مدينية تتوضع مشهدية بصر ابن المدينة المشبع بالبناء العمودي خلل نافذة المرسم للوحة الظلال والتراكيب المتداخلة بين العتمة والضوء المتسرب من المشربيات والخصاص وصولاً إلى التجريد الهندسي والزخرفي الذي يقترب أو يبتعد عن مثيلاتها الأوربية مع الاحتفاظ بالنكهة
=

وطبعاً، ستقاس درجة عفوية الانتماء بدرجة القدرة على التحرر من رقابة القصد المسبق؛ هكذا يصبح التنظير وسيلة تسمح بتطوير القدرة على الإعراب وعلى التعدية والتأدية وليس وسيلة أو طريقة من طرقنا الاصطلاحية لمفهمة القيم والتصورات. وبهذا الاعتبار ستكون السريرة مقياساً محدداً في تقويم الخبرات وفي بلورتها على نحو يجعل منها في مقام المبدأ التمييزي. لنستمع لفاروق كيف يوازن بين آل سعيد وهيمت في ضوء هذه السريرة المشار إليها: «هما كائنان ريفيان قدما حاملين حلولاً جمالية لمشكلاتنا الجمالية المستعصية. لذلك صار علينا أن نعهد إليهما بما نريد الإبقاء على طهارته ونقائه وصفاء سريرته. نحتاج إلى اليد التي تبقي على الجمال متعففاً عن البحث عن وسائل ممكنة لظهوره متبرجاً» (فقرة ٣٠). وفي ضوء هذه العلاقة "الباطنية" (بمعنى

= المحلية والثقافة البصرية والخصوصية اللونية. واتجاه آخر ريفي مشبع بالفضاءات الخلوية والمدات والتراكيب الأفقية في محاولة القبض على الفضاء بربطه بفضاءات أخرى في تشكيل حركي يستحضر خط الأفق كراع لعالم اللوحة وصولاً إلى تجريديات يتداخل العنصر البشري بالأرض المتربة والجدران المتشققة». بشار العيسى: فتنة الغواية، بحث ألقي في مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، الاثنين ٢ تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠٠٩، للموسم الثقافي التاسع. البحرين. بعنوان "أسئلة الفن والهوية: فتنة الغواية".

أنها ليست خارجية فيمكن اختزال مضمونها إلى مجرد غرض ووظيفة) سيؤسس فاروق علاقة الانتماء الرابطة لآل سعيد بالشعبي. والواقع أنّ الحرج الوارد في كلام فاروق التالي هو في حقيقة أمره إجراء بلاغي أكثر من كونه تحفظاً فعلياً. يقول المذكور: «عليّ أن أكون حذراً في استعمال المصطلح الذي قد يُساء فهمه. أقول: كان شاكر حسن آل سعيد فناناً شعبياً، وهو ما جعله عام ١٩٨٢ يميل بحماسة لرسوم هيمت، الفنان الشعبي هو الآخر. ولكني في الحالتين لا أقصد التزام الحرفة التقني، بقدر ما أقصد مصادر الإلهام وصولاً إلى طبيعة المادة المستخرجة من جهة نقائها وعفويتها وصدقها» (فقرة ٢٣). مرة أخرى تكون العفوية شرط الصلاحية التي من شأنها أن تسمح بترحيل ما هو مبتذل وغير موسوم نحو مجال "الخارق" ومجال "القيمة الشاملة". وعلى رأي فاروق فإنّ هيمت «اكتشف في الرسم حياة، لا تصلح أن تكون أسلوباً مجاوراً للعيش، بل هي العيش كله» (فقرة ٣٧). وهذا التقاطع بين هيمت وآل سعيد هو الذي يعلل انخراطهما المشترك في التعامل مع ما يسميه فاروق يوسف (جمالاً متشنجاً). و"لذلك -يجزم فاروق- لم يهتم شاكر كثيراً بالحرفة. حتى في الفن الشعبي الذي يعد واحداً من أهم مصادر فنه فإنه كان يرعى الأخطاء بعين حانية، باعتبارها تجليات لجمال متشنج» (فقرة ٢٠). هكذا حافظ شاكر

آل سعيد على اتصال بما هو أكثر "استقبالاً" داخل تراث لغته وداخل مزاجها العام، وهو بذلك يقرّ بأنّ لغته هي دوماً "مقام قصي" داخل حميميتها ذاتها؛ وهي الحميمية التي تمنع من تحول بُعد القصي إلى ضرب من التباعد الفني (trascendance). ولعلّ "الحنوّ" الوارد ضمن كلام فاروق يوسف يُفهم بأكثر دقة حين يُقارن بنبرة الانتصار والظفر التي واجهت بها السلطة السياسية الطابع الحزين الموسومة به الثقافة الشعبية العراقية. حزن علّته ازدواج الموقف إزاء ضرورة الاستجابة للمتغيرات الموالية لقيام الدول الوطنية بالمناداة للحداثة وبين الحنين لنوع من الوحدة الأصلية الموسومة بسيادة التضامن في المسؤولية وبالتلاؤم التام مع المحيط الطبيعي. ولو قمنا بهذا الخصوص -وبالسرعة التي يوجبها ضيق المقام- باستفتاء حسين سرمك حسن لأخبرنا قائلاً: «في بداية السبعينات، أصدرت السلطات الإعلامية القائمة آنذاك، تعليماً إلى إدارة الإذاعة والتلفزيون العراقي يقضي بعدم بثّ الأغاني العراقية الحزينة، والاتجاه نحو إشاعة روح التفاؤل في الأغنية العراقية، لأنّ المجتمع بأكمله مقبل على تغييرات ستقوده نحو عوالم فردوسية سعيدة!!»[١]،

---

(١) حسين سرمك حسن: الحزن في الغناء العراقي: أنين يمتد من "سومر" إلى "الجبايش"، ضمن مجلة (فكر)، تصدر عن عمدة الثقافة والفنون الجميلة في الحزب السوري القومي الاجتماعي،

ولكن ليس بالمناشير والأوامر الإدارية تُحوّر الأمزجة الثقافية والأحاسيس المشتركة والتراثية. ذلك أنّ الأخيرة تستند إلى جذر ذي صلة بالجمال المتشنج كما وصفه فاروق يوسف؛ جذر ريفي يتأبى على المحاولات الاستيعابية للمدينة. ولعل التشنج موضوع النظر هو أحد مفاعيل ذلك الحزن الذي يبدو وكأنه موقف دفاعي ضد سطوة التباعد الفني وتمسك - في المقابل - بأصلية الوضع الذي يجعل من القيمة الشاملة أمراً في المتناول. ومن هذا المنطلق، يصبح بالإمكان الجزم أنّ تكريس ازدواجية المرجع يمثل المقوم الركني لصلاحية القراءة التي اقترحها فاروق يوسف لتجربة آل سعيد: لنا من ناحية مرجعية القصي (الشعري-الديني)، ولنا من ناحية أخرى المرجعية التاريخية الاجتماعية. وبشكل أدق، ينبغي استحضار قول فاروق يوسف الجازم أنه «ثمة عالمان متكاملان: عالم الواقع وعالم الفن، يقول شاكر حسن آل سعيد، كلاهما خارجيان. يستلهم الفنان وظيفته من الوقوف بين العالمين المذكورين باعتباره متأملاً سلبياً. العالم حسب نظرية الخلق كامل، مطلق، بديهي، ومنظم، ما يضاف إليه إنما هو نوع من التجليات التي تنبعث من داخله (داخل ذلك

= العدد ١٠٩-١١٠، آذار/ مارس. - نيسان/ أبريل - أيار/ مايو، ٢٠١٠، ص ٥٦.

العالم). أية صورة يظهر من خلالها ذلك العالم الواقعي عن طريق الفن إنما هي نتيجة لفعل استخراج ليس إلا. نظرية (الشاهد) هي ما دأب آل سعيد على تطويرها في كل مراحله الفنية. بدءاً من تأثيث رسومه بمشاهد الهجرات الريفية وانتهاء بالامتزاج بالظواهر الكونية مروراً بمرحلته الأكثر شهرة والتي اهتم أثناءها بالجدران» (الفقرة ١٢). والملاحظ أنّ التشنج يأتي من ضرورة دعم الطاقة الداخلية المشرئبة إلى منطقة "الما-بين" بفائض لا يمكن توظيفه بدون فك الارتباط مع ما سماه أرسطو "الوسط العادل". ولذلك تضمنت بقية الفقرة توضيحاً يفسّر السبب الذي لأجله كان قوام الخبرة الجمالية المتشنجة القدرة على النفاذ إلى حيث يتسنى تحقيق الانكشاف الشعري؛ إذ نقرأ في الفقرة الآنفة الذكر نفسها الكلام التالي الذي له مزية ربط مقولة التشنج بخبرة "الإفراط": «يرى الريفي في مواد المنزل والحقل والطبيعة والفضاء من حوله ما لا يراه ابن المدينة من أنسنة مفرطة في تماهيها مع وجود غير مرئي. وهذا بالضبط ما كان يشكل المصدر الذي استند إليه آل سعيد في ثقته في حضور الأشياء من حوله. البشر موجودون دائماً في مكان آخر غير الذي يحتضنهم باعتباره واقعاً». وإذا كانت الفلسفة منذ بداياتها الأفلاطونية ربطت الحماسة بالتخريف وبالاسترسال فإنّ الجمالية التي ينخرط ضمنها آل سعيد ترتاب في

الكياسة التي تتبجح بقدرتها على أن تعالج "التشنج" ببلسم "الصورية"؛ وكل الدلائل تشير إلى أنّ آل سعيد يرتاب في أنّ الفنان الكلاسيكي متورط ضرورة في اللاتسامي. ومعلوم أنّ اللامتسامي هو شخص تشرّب إكراهات الواقع الاجتماعي إلى حدّ يجعله لا يأخذ استيهاماته وحياته الباطنية برمتها مأخذ الجدّ. وفعلاً، كأننا بهيمت وآل سعيد يهزأان من أولئك الذين لا يأخذون استيهاماتهم مأخذ الجد فيتورطون في اللاتسامي حين يصرحان قائلين: «هناك من يرسم معنا» (فقرة ٢٩).

٦-١) آل سعيد وتحرير التصوير من رقابة القصد المسبق

مجمل المعطيات التي سبقت الإشارة إليها تسمح بالإجابة عن السؤال التالي: ما الغرض الرئيسي الذي توخاه فاروق يوسف من كتابة كتاب (سيرة اللامرئي، من آل سعيد إلى هيمت)؟ إذ من الواضح أنّ فاروق يحرص على أن يعمّق الشرخ الذي كان يميز بين آل سعيد وجواد سليم ليصبح خط فصل يقابل بين الرجلين على نحو لا يسمح بالخلط بينهما على أيّ وجه من الوجوه. وفي تقدير فاروق يوسف فإنه لولا موت جواد سليم المبكّر لكان خط الفصل هذا واقعاً تاريخياً لا يحتاج إلى استدلال على فعليته. وفي هذا

الخصوص كتب المذكور ما يلي: «لن أستغرق أكثر مما سبق في المقارنة بين الرجلين، اللذين شكل وجودهما طرفي ميزان الحداثة الفنية في العراق. يهمني أن أصل إلى الخلاصة التالية: منع موت جواد سليم المبكر عام ١٩٦١ وسفر شاكر حسن آل سعيد إلى باريس في النصف الثاني من العقد الخمسيني إمكانية ظهور أيّ نوع من الخلاف المعلن ما بين نزعتي الفنانين وهما يسعيان إلى تأسيس رؤية محلية للفن» (فقرة ١٨). ويفصّل مدلول كلامه فيضيف قوله: «ففي الوقت الذي حصر جواد سليم فيه كل اهتمامه الجمالي بالواسطي، كونه المرجع الوحيد الذي كان يضع بين يديه رسوماً يمكن التفاؤل بقدرتها على الإلهام الجمالي المحلي، كان لدى آل سعيد ما يدفعه إلى التقاط لقى جمالية ريفية، لم يكن في إمكان سليم أن ينظر إليها بشكل جاد، لا لشيء إلا لأنه لا يعرفها وليس لديه خبرة في العيش إلى جوارها وهو لذلك لم يتعرف عليها. كان آل سعيد يعرف جيداً أين يجد تلك اللقى (على سبيل المثال السجاد المحلي المصنوع في مدينة السماوة، جنوب العراق، وهي المدينة التي ولد فيها عام ١٩٢٥). هكذا يتبين لنا كيف أنّ الحرص على الالتزام بالخيارات التراثية هي التي دفعته لرفض التسليم بإكراهات التباعد الفني. إذ الأخير- على نقيض تراثنا العربي الإسلامي- لا يرفض الإكراهات العرضية ولا يسلّم

بمقتضيات الضرورة الباطنية. والملاحظ، أنه على هذا الصعيد تحديداً يتقاطع التراث العربي الإسلامي مع اختيارات الفن المعاصر. ومن عينات هذا التقاطع نورد هذا الكلام التالي لأنتونان آرتو: «إنّ فكرة الفن المنفصل، والشعر، والسحر الذي لا يوجد إلا لكي يسحر أوقات الفراغ، فكرة متدهورة، تبيّن إلى أقصى حدّ قدرتنا على الخصي»[1]. من

(١) أنتونان آرتو: المسرح وقرينه، ترجمة: الدكتورة سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٦٨. هذا الخصي سبق لنيتشه أن أعطاه اسمه الدقيق: إنه الاستدخال. ولم أجد نصاً صوّر بوضوح لا مزيد عليه هذا الترابط بين الكياسة والاستدخال (والذي يُطلب من أجل استفضاء الكينونة نحو ما يظهر) وتأثير ذلك على فصل الإنسان عن سياقه الوجودي والكوسمولوجي كتلك الفقرة الواردة في كتاب نيتشه جينالوجيا الأخلاق. إذ يقول نيتشه ضمنها: "إنني أعتبر الضمير المتعب بمثابة حالة مرضية عميقة كان على الإنسان أن يقع فيها بتأثير ذلك التحول الذي هو أكثر التحولات التي خضع لها جذرية، ذلك التحول الذي حصل عندما وجد نفسه مكبّلاً نهائياً بأغلال المجتمع والسلم. شأنه في ذلك شأن الحيوانات المائية التي تضطر إما إلى التكيف مع حياة اليابسة وإما إلى الموت. أنصاف الحيوانات هذه، التي طالما اعتادت على الحياة المتوحشة، على الحرب، على التجوال المتشرد، على المغامرة -تجد فجأة أنّ جميع غرائزها قد انحطت قيمتها و"غدت عديمة النفع". إنها تُكره إكراهاً على المشي على قدميها، على أن "تحمل نفسها بنفسها" بعد أن كانت المياه حتى

=

المنطلق نفسه، «فإنّ آل سعيد الذي وجد أنّ العالم من حوله كامل (انطلاقاً من يقين ديني راسخ) كان يجد سعادته في

= ذلك الحين، هي التي تحملها: ثمة عبء هائل ينوء فوقها. إنها تشعر بنفسها عاجزة عن أداء أبسط الوظائف. وفي هذا العالم الجديد المجهول لم تعد تملك وسائل إرشادها السابقة، تلك الغرائز المنظمة المعصومة، بلاوعيها، عن الخطأ. لقد أصبحت مقتصرة على التفكير، على الاستنتاج، على القيام بحسابات، على ربط الأسباب بالنتائج. يا لتعاستها! أصبحت مقتصرة على "الوعي"، على أضعف وأخرق عضو من أعضائها! أعتقد أنه لم يوجد على وجه الأرض فيما مضى مثل هذا الشعور بالضيق ولا بمثل وطأة هذا القلق! -أضف إلى ذلك أن الغرائز القديمة لم تتخلّ عن متطلباتها دفعة واحدة! بل كان من الصعب، وغالباً من المستحيل، تلبيتها: فكان عليها على وجه الإجمال، أن تبحث عن تلبيات جديدة مستترة. فجميع الغرائز التي لا مجال لتصريفها، أو التي تحول قوة قمعية ما دون انفجارها في الخارج، تنقلب إلى الداخل. هذا ما أسميه فعل الاستدخال الذي يقوم به المرء. بهذه الطريقة تنمو لديه فيما بعد ما سيسمى بـ "نفسه". العالم الداخلي كله نما وتجسم بعد أن كان بالأصل رقيقاً يحشر بين الجلد واللحم. لقد اكتسبت عمقاً وعرضاً وارتفاعاً بعدما أعيق امتداد الإنسان إلى الخارج». نيتشه: أصل الأخلاق وفصلها، ترجمة: حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، ص ٧٩. لقد تدخلت في الترجمة حين تمت ترجمة (sauvage) بهمجية. ولا داعي للتعليق على دلالات هذا التحريف الترجمي.

تأمل ذلك العالم، من غير أن يزعم أنّ ما يفعله هو نوع من الخلق الذي يضيف إلى العالم شيئاً. وظل هذا دأبه طوال مسيرته الفنية في كل مراحلها. وهو ما جعله يقف دائماً في منأى عن الشعور بالنقص الواقعي الذي كان الفنان يحاول من خلال صنيعه الفني أن يعوضه جمالياً، حسب الزعم السائد نظرياً» (فقرة ١٨). وهذه المناعة من النقص هي التي جعلت المسبق المركزي الذي يصدر عنه الفنان المعاصر يصادر على الأطروحة التالية: «تغيير فهم العالم أهمّ بكثير من تغيير العالم»، وعلى صعيد هذا المسبق أصبح بإمكان التصوير العربي أن يتقاطع مع التصوير المعاصر بالقدر الذي يتباين فيه من التصوير الأكاديمي ومن الصورية الملازمة له. و«بالنسبة لآل سعيد فإنّ شهادة الفنان (المعبر عنها من خلال النتاج الفني) كانت تعبيراً عن مسعى خفي للارتقاء بفكرة الخلق من العادي والمتداول والمألوف إلى النادر والخارق والفريد. وبهذا يكون عالم الفن مكملاً كما كان يقول للعالم الواقعي لا نقيضاً له. فعل الفن هو أشبه بالدعاء المبكر؛ فيه الكثير من الشكر والقليل من عرض الحال. كل المكر البصري كان يكمن في ذلك الشكر» (فقرة ١٨). بشيء من التبسيط، رهان المكر موضوع الحديث النجاح في تفعيل مبدأ التعاطف وذلك على نحو يجعل الفاعل الرمزي قادراً على توهم ما لا يمكن إبصاره وما يجعله قادراً على أن يبصر

ما يقدر على توهمه. وبهذا الاعتبار فقد «كان الرسم بالنسبة إلى آل سعيد عبارة عن مهارة بصرية تخترق المرئي إلى ما يليه من مشاهد تتشكل في الخفاء، من غير أن تشير إلى مصادرها. في العناصر والوحدات الشكلية التي اعتمد عليها في تأسيس لوحاته التشخيصية في الخمسينات كان هناك شعور بالضعف يحيلنا إلى مواقع قوة لا تقيم مباشرة في التقنية ولا تذكّر بها» (فقرة ٧). وفي ذلك إشارة إلى تجاوز الرسم لحدود التصور الكلاسيكي الذي يجعله مغلولاً لما هو اجتماعي ولما هو غرضي، وهو ما من شأنه أن يرد الاعتبار للقيمة الشاملة وللخارق الذي تقوم منه مقام شرط الإمكان. ولو ضربنا مثلاً على علاقة الإحالة القائمة بين القيمة الشاملة والخارق لاستعرنا مصطلح "ما هو أبعد من الواقع" الذي وظفه فاتح المدرس كعنوان تكميلي لقصته القصيرة الموسومة (الشخص)[١]. وبالفعل، يبدو فاروق يوسف متصادياً مع فاتح المدرس حين يلفت النظر إلى أنه «من جهته فقد كان آل سعيد يسعى من خلال (البعد الواحد) إلى تعريف عالم لاإشاري، سبق من جهة وجوده (المجازي طبعاً) عالم التشيؤ

---

(١) فاتح المدرس: الشخص، قصة قصيرة أبعد من الواقع وقعت أحداثها معي يوم ١٧ نيسان ١٩٨٩، ضمن مجلة ثقافات، مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، العدد ١٧، سنة ٢٠٠٦، ص ١٧٢.

(العالم الذي يستخرج الفنانون من مناجمه رؤاهم لتتجسد من بعد ذلك على هيئة أشكال متاحة)» (فقرة ٦). وفي كل الأحوال فقد أوجز فاروق مصادرة آل سعيد الرئيسة حين جزم قائلاً: «الجمال لا يقيم في هيئة بعينها» (فقرة ٣٠).

مجمل القول أنّ آل سعيد استعاد القيم الأساسية للتراث ولكن على أرضية تأخذ في اعتبارها الممكنات المستجدة والتي تجعل من خطاب التراث قادراً على بلورة خياراته بدون التورط في توظيف مرجعيات متعالية ومكرسة للتباعد بكل أشكاله. وفي ضوء هذه الخلفية بدا شاكر آل سعيد وكأنه حافظ على ما يمكن تسميته "الجذر المنمنمي" (نسبة لمنمنمات) وذلك من دون التورط في الاستعادة الحرفية لمقولات المنمنمة وطقوسها. وبخصوص هذه المقولات وخصوصياتها يمكن أن نذكّر أنّ أورهان باموق ميّز أخيراً بين هذه المباشرة التراثية للتصوير وبين نظيرها الإفرنجي على قاعدة المقابلة بين عالم المعنى وعالم الصورة[١]. وقد بدا

(١) نقرأ ضمن روايته الموسومة (اسمي أحمر) هذا الكلام التالي:
«قلتُ: هذا رسم الشاعر عبد الله هاتفي. وهاتفي شاعر كبير إلى حدّ أنه لم يتحرك من مكانه عندما كان الجميع يتهافتون من أجل مراءاة الشاه إسماعيل إثر دخوله إلى هرات [...] ثمة أمر في جو الرسم العام وفي وقفة هاتفي وألوانه وتذهيبه وفي تلك اليد الجميلة التي رسمها الأستاذ بهزاد يجعل العقل يدرك فوراً أنّ هذا
=

فاروق يوسف كأنه في تصاد مع هذه الخلفية التراثية للتصوير حين صرّح قائلاً: «انطلقت الحداثة الفنية في العراق من لحظة رياء تصويري. ما لم تره عينا جواد سليم اخترعته يداه الملهمتان» (فقرة ١). وعلى هذا الأساس تصبح الشعبوية نقيض الفكر الشعبي وذلك لتورطها في الاختزالية. وتوجساً من مثل هذه المحاذير كتب فاروق يوسف قائلاً: «ومع ذلك فإنّ هناك مشكلة واحدة تقف في طريقنا ونحن نحاول وضع كل واحد من الفنانين في سياقه الثقافي والاجتماعي. تلك المشكلة تكمن في (نصب الحرية)، ذلك العمل الذي نفذه جواد سليم بعد ثورة ١٤ تموز/ يوليو عام ١٩٥٨ وافتتح عام ١٩٦١ بعد وفاة الفنان. هل كانت الأفكار الشعبوية التي انطوى عليها ذلك النصب مستلة من سياق ثقافة مبدعة؟» (فقرة ١٥)، ولو رمنا تحديداً أدق للرياء الذي يشير إليه فاروق يوسف لربطناه بالموقف الذي يجعل من "الواقعية" ملصقاً عريضاً لأطروحاته ولشعاراته. إذ على رأيه فقد «كانت الواقعية ممكنة لكن في حدود التفكير البرجوازي المتشبث بالحلول السياسية والاقتصادية والثقافية التي اقترحتها نخبة

= الرسم رسم شاعر. لأن المعنى في رسمنا يأتي قبل الصورة، عندما يُبدأ بالرسم على الطريقة الإفرنجية والإيطالية كما في الكتاب الذي أوصى عليه حضرة سلطاننا زوج خالتك فسيذهب عالم المعنى ويبدأ عالم الصورة وفق الأسلوب الإفرنجي».

اختصرت العراق في مدنه الثلاث الرئيسية: بغداد، البصرة، الموصل. فيما كان العراق الآخر (خارج تلك المدن) يعيش واقعاً مختلفاً» (ص ١٧). بينما «في الحقيقة كان العراق (جزء عظيم منه) في مكان آخر، برغم كل النيات الحسنة التي طبعت سلوك دعاة الحداثة والتقدم الواقعيين. كان هناك شيء مختلف في الرسم ومن قبله في الحياة لم يعره الكثيرون من دعاة الحداثة الفنية أيّ اهتمام. ذلك الشيء الذي يمكن اختصاره في جملة واحدة: الريفيون قادمون» (ص ١٧). «ولم يكن أولئك الريفيون بدواً بل كانوا ورثة حضارات عظيمة كان العراق مهدها» (ص ١٧).

بناء على جملة هذه العناصر التي سبق ذكرها فقد تسنّى لفاروق يوسف أن يجمل دور (عفوية الانتماء ضمن تجربة آل سعيد عند قوله: «جمهور آل سعيد لا يمكن تلفيقه ثقافياً، ذلك لأنه موجود في الطبيعة» (فقرة ١٣). وبحكم هذا التلاؤم التلقائي بين الأفق الذي يتحرك ضمنه تصوير آل سعيد وبين جمهوره فقد صار فاروق إلى الجزم بأنّ «الإقامة في بغداد لم تفسد رسوم آل سعيد الريفية، بل وضعتها في حيزها الحقيقي: نبوءة لمستقبل سيكون من الصعب على تلك المدينة الهشة بسبب ترفها وعودتها القريبة إلى الوعي أن تتفادى الوقوع في فوضاه المحيرة» (فقرة ٣). ومعلوم أنّ

المدينة تفسد المصور الذي يختار النهج التراثي وذلك بحكم أنّ المدينة العصرية هي سياق مديني بحت، أي سياق منفصل عن الطبيعة، ويزيد انفصاله تباعاً وذلك بحكم نجاح الفن ضمنه في أن يجانس بين الفضاء العمومي والفضاءات الحميمة والمشتركة وذلك إلى حدّ الشطب الكامل لاحتمالات "التموضع غير المنضوي". فهل النجاح في تكريس شمولية حضور رقابة المدينة هو الذي حدا، مثلاً، بميشال فوكو إلى أن يحدّث المعماريين- الذين دعوه يوماً ما للمحاضرة بينهم- عن إغراءات "الهيروتوبيا"، أي إغراءات "التموضع غير المنضوي" (hétérotopie)؟

٦-٢) النقد الجامعي والأكاديمية العوراء

حين تناول نزار شقرون تجربة شاكر آل سعيد بالبحث من خلال رسالة دكتوراه وسمها (شاكر حسن آل سعيد، الحقيقة في الفن)[١]، فقد بدا وكأنه غير مقدّر حقّ قدرها جذرية التعارض الفاصل بين جواد سليم وآل سعيد. وهذا التقصير في التقويم هو ما حكم على رسالة الدكتوراه المهتمة بتجربة

---

(١) د. نزار شقرون: شاكر حسن آل سعيد، الحقيقة في الفن، نشر حكومة الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، حاصل على الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للبحث النقدي، الدورة الأولى، ٢٠٠٧-٢٠٠٨.

شاكر آل سعيد بأن تقعي في حضيض المباشرة الخارجية التي تأخذ الوصف مأخذ المعرفة وتعجز من ثم عن الإمساك بالمسائل في فعلية تحققها فتنأى بها عن سياق الحس المشترك وعن سياق الخطاب الدارج. والحاصل هو أنّ الخطاب الذي لا يهتم بتمييز موقع شاكر آل سعيد عن موقع جواد سليم فإنه صائر حتماً إلى حجب الفارق المشار إليه؛ ومثل هذا الحجب من شأنه أن يؤدي -في النهاية- إلى ترجيح المقاربة السائدة، وهي مقاربة تصب في صالح جواد سليم. وفعلاً، لو توقفنا عند صورة آل سعيد كما تترسب بعد قراءة أطروحة الدكتور نزار شقرون لبدا لنا مصوراً عراقياً، مثله مثل معاصريه، لم ينفك يراوح بين التمسك بالتراث والانفتاح على الحداثة الغربية؛ وهي الصورة التي أخصبها - وإن شئنا قلنا تورط فيها- جواد سليم. ولذلك فقد أنصف فاروق يوسف حين جزم أنه «في حقيقة موقفه الجمالي كان آل سعيد يقيم في مكان أمين، مكان لا يجمعه بأحد» (فقرة ٥). في المقابل، لا يصدر الدكتور نزار عن تسليم بمثل هذه الأصالة التي يضفيها فاروق على حسن شاكر آل سعيد، ولذلك فقد أرهق الدكتور نفسه -ومن ثم قارئه- بكم هائل من المعلومات دون - مع ذلك - النجاح في الإمساك بخصوصية آل سعيد. ومن عينات هذه المقاربة الخارجية قول الدكتور عن آل سعيد ما يلي: «إنّ تجربته الفرنسية أكدت له

استحالة الاندماج في النموذج الغربي وجعلته يحيا سؤالاً خطيراً لا يتعلق بالهوية فحسب بل وبالمسار الذي يسلكه الإنسان في وجوده. فالمجتمع الغربي غارق فيما هو محدّد، ورغم انقياد الفن المعاصر إلى التجريد فإنّ ذلك لن يحرّره من وضعه التحديدي. كما أنّ المجتمع الاشتراكي هو مجتمع لم يولد بعد، وأما المجتمع العراقي آنذاك فهو مجتمع هجين تتنازعه القوى التقدمية والبرجوازية المنهارة، ذات الأصول العربية. إزاء هذه الأشكال من المجتمعات: الليبرالية والاشتراكية والمخضرمة قرّر شاكر حسن الاستعاضة عنها بتجربة المطلق، لكنها لن تبقى في دائرة الحلّ الفردي أو الغياب الكلّي عن الواقع لأنها رغم تجاوزها له - باعتباره زائفاً - فإنها تعود إليه»[1].

بالإضافة إلى صعوبة فهم ما يعنيه مصطلح "الوضع التحديدي" الوارد ضمن كلام الدكتور، ومهما شاركناه القول بصلاحية اختيار اللاتعين، فإن السؤال الذي يظل يفرض نفسه هو التالي: كيف يمكن للمطلق أنّ يستوعب "الهجانة"؟ فهل مفاد كلام الدكتور نزار هو أنّ المطلق يمكن أن يكون موضوع خبرة تاريخية؟ لا أعتقد، وإنما العلاقة الخارجية مع آل سعيد ومع سياقاته الشخصية

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٣.

والجمعية هي التي تفسّر الفارق بين مقاربة الناقد فاروق يوسف ومقاربة الدكتور نزار، أو لنقل إنها الفارق بين المحاكاة والفهم. ذلك أنّ خارجية المقاربة ستحكم على الدكتور بأن يكون لا متسامياً فيعتمد على المقارنات التي من شأنها أن تحوّل "الشيء عينه" إلى موضوع (ومعلوم أنه إذا أردنا مثلاً تعريف نقطة (أي صورتها) بطريقة الرسم الصوري كان علينا أن نرسم نقطة مماثلة لها)[١]. وفعلاً، ما واجهنا كتاب (شاكر حسن آل سعيد، الحقيقة في الفن) بسؤال يتصل بجانب من جوانب تجربة المصور العراقي موضوع النظر إلا وطرح علينا مقارنات لا تسعفنا بملامسة أصالة آل سعيد. من ذلك قوله: «شاكر حسن لا يرفض هذا العالم الذي عاش فيه ولم يشعر فيه بغربة ولم ينكر المكان ولا الزمان، وإنما دعا إلى التجذر مستعيناً بالتصوف، لذلك لا يعتبر مسلكه عرفانياً»، فما علاقة آل سعيد بالعرفان؟

لعل الدكتور يريد التأكيد أنّ أفق تصوير شاكر حسن هو أفق اجتماعي؛ وهو ما يُعتبر خطأً كبيراً في تقويم التجربة التشكيلية لشاكر حسن آل سعيد. والواقع أنّ قراءة الدكتور

---

(١) في موضع آخر من الكتاب، يشير الدكتور شقرون إلى حديث آل سعيد عن «"التخاطر الثقافي" والذي هو حاصل أنماط أصلية "هي نتيجة طبيعية للفعل المقارني والبنيوي في كل مجالات الفنون التشكيلية حسب اعتقاده"». المصدر نفسه، ص ١٥٠.

نزار للمذكور لا تفوّت فحسب في خصوصية المصور موضوع الدراسة، بل هي تخضعه لمنوال طالما قاوم إغراءه وسطوته. ولكي نتبين لماماً ملامح هذا المنوال يمكن أن نقف عند هذه الجملة الدالة كثيراً. يقول الدكتور شقرون: "لقد كان الواسطي كأيّ فنان سومري أو بابلي أو آشوري أو حتى حضري لا يرسم الإنسان لذاته بل الإنسان وهو في حالة حضور اجتماعي»[1]، هكذا يتطابق الأفق التراثي مع الأفق الاجتماعي على نحو ينقلهما من مجال المؤتلف إلى مجال المطابق. ولكي يخفف من غلواء الطابع المجرد لهذه المطابقة بين آل سعيد والواسطي -والتي مرّ معنا موقف فاروق يوسف منها- يعمد الدكتور نزار إلى توظيف "وساطة" المفكر ساطع الحصري. فهو يجزم قائلاً: «يركّز شاكر حسن على دور المفكّر ساطع الحصري وهو رائد الفكر القومي، فنظرياته وآراؤه أثّرت في كل الحركات القومية التي قامت بعد ذلك بصورة من الصور. ويمكن رصد المواضع التي ذُكر فيها ساطع الحصري في مختلف كتابات الفنان حتى تتبين أهمية هذا المفكر في تشكيل عنصر من عناصر الرؤية الفنية وبالأحرى عنصر من عناصر هذه الرؤية: مثّل ساطع الحصري بوادر اليقظة لدى الفنان العراقي من خلال دعوته

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

للاهتمام بالثقافة الغربية بإرسال المبعوثين إلى أوربا وباهتمامه أيضاً بالتراث الحضاري ولفته للفنانين الشباب بقيمة الآثار الفنية العراقية ورسوم الواسطي أيضاً. وهي اهتمامات سنجد آثارها بيّنة في تجربة آل سعيد وتقوم على المحاور الرئيسية (الغرب/ التراث، الحضاري/ الآثار، الفنية/ الواسطي)»[١]. في المحصلة، يصبح التراث في تصور آل سعيد، كما يخبر عنه كتاب (شاكر حسن آل سعيد، الحقيقة في الفن)، مجرد رافد من الروافد المساعدة على تكريس المنوال الاجتماعي الذي لا يفقه الدكتور شقرون غيره منوالاً. وهو منوال بقدر ما يتلاءم مع تصور جواد سليم بقدر عدم تلاؤمه مع تجربة شاكر آل سعيد. وقد مرّ معنا كيف أنّ جواد سليم كان معنيّاً بهاجس تملّك (عالم الأشياء)، في حين أنّ شاكر آل سعيد -كما أشار إلى ذلك فاروق يوسف- كان يعتقد أنّ وجوده «الحقيقي لا يمكن البرهنة عليه إلا من خلال التماهي مع غيابه» (فقرة ٣٢). والغياب، كما هو معلوم، لا يمكن أن يصبح موضوع رابطة اجتماعية ولا يمكن اختزالها إلى رابطة علاقة غرضية؛ إذ الغياب هو تخطٍّ لمحددات الحضور للاشتباك مع جهة قصية. ومن منطلق هذه المسافة التي تجعله يعلو على المحددات الخارجية فقد اعتبر

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩١.

فاروق أنّ آل سعيد اهتدى «إلى لغته في وقت مبكر من حياته: ترف فائض تصنعه رغبات زاهدة في ما تطلبه. من معراج النبي تعلم الشيء الكثير. هي لحظة إشراق غير متوقعة تصنع كوناً من التأويل الذي لا يستثني شيئاً من تأثيره» (فقرة ٣٤). بهذا الاعتبار فإنه حين تحدث شاكر آل سعيد عن الإنسان الكامل فلكي يشدد على سعة المقبولية المحبوّ بها وعلى حدّة الحدس الذي تستند إليه سلامة الطبع. وهو ما لم يكن ليهتدي إليه الدكتور نزار بحكم صورية منهجه المدرسي وبحكم خارجية مقاربته والتزامها بحدود العلاقات الغرضية. ولذلك فإنه لا يُدهشنا ألّا يتفاجأ الدكتور نزار شقرون بما فوجئ به ذات يوم الشاعر اللبناني شربل داغر(١)، بما أن هدف مقاربته للتجربة برمتها هو أن يسبغ على ذلك "المفاجئ" بداهة تراثية ومعرفية وتاريخية تكون ذات صلاحية دارجة واجتماعية. وهذا الخفض لطرافة ما هو غريب بغرابة محيّرة (فلا هو بالغريب تماماً ولا بالمألوف

(١) يكتب فاروق يوسف ما يلي: «فوجئ الشاعر اللبناني شربل داغر ذات يوم من ثمانينيات القرن العشرين أنّ شاكر حسن آل سعيد وهو المستغرق في تصوفه العميق يقود سيارة حديثة، وأنا في كل مرة يجيب هيمت على تلفونه النقال أشعر بالمفاجأة ذاتها كما لو أني أتوقع أنه لا يستجيب إلا لثغاء خرافه المستيقظة لتوها» (فقرة ٣٠).

تماماً) إنما هو حاصل ما سبق أن أسميناه "اللاتسامي".
ومن أظهر سمات اللاتسامي الذي يشوب مقاربة الدكتور شقرون لتجربة آل سعيد هو أسلوبه في شرح مقولة "الإنسان الكامل". فهو يستفيض في شرح مقولة "الإنسان الكامل" ويبذل وسعه لتطويقها بأكثر ما يمكن من الإحالات المرجعية، ومع ذلك لم يخطر له البتة أن يقاربها بالبساطة الواجبة لها والتي تربطها، إما تراثياً بنظرية الاستخلاف، أو فنياً بتصوّر "الإنسان الفطري". ويُذكر أنّ ابن خلدون هو أفضل من أوجز التصور الأول حين قال: «إنّ الإنسان رئيس يطبعه بمقتضى الاستخلاف الذي خُلق له». في حين ارتبط المنعطف الانطباعي خلال القرن التاسع عشر برد الاعتبار للإنسان "الفطري" بوصفه صاحب قريحة وسريرة تمتاز على "أستاذية" الفنان الكلاسيكي بصفائها ونباهتها. في المقابل، نقرأ ما يكتبه الدكتور شقرون بخصوص مقولة الإنسان الكامل فيستقر لدينا اليقين بأنّ مدار الكمال المشار إليه هو ضارب ذهني مرتفع يتيح الترقي في درجات المعرفة وذلك حتى بلوغ مدارات العرفان. مثلاً على ذلك قوله: «إنّ "الإنسان الكامل" في تصور شاكر حسن مقترن بالفن والفنان، أي إنّ الاصطلاح الصوفي ينسحب على رؤية مخصوصة عربية إسلامية لجوهر تعريف منصب الفنان، وهو ما يتيح لنا مزيد النظر في مسألة "الإنسان الكامل" وبيان اتصالها الوثيق في

رؤية شاكر حسن بتجربته الفنية وبتحديده لمنصب الفنان وموقعه في الوجود»[١]. وهذا الربط بين الفن والإنسان الكامل يتعين في نظر الدكتور من خلال مقولة (الشجرة). وعلى رأيه فقد «عاد الفنان العراقي في أغلب تمثلاته الفنية إلى الإرث الفني القديم متوخياً عنصر (الشجرة)»[٢]، وبحكم لاتسامي المقاربة فإنه لا عجب أن يستطرد الدكتور في تعقب دلالة مقولة (الإنسان الكامل) على نحو يحوّلها إلى "تيسير لفظي" (une facilité verbale)، فينتقل من الشجرة إلى سجل المعرفة، ومن سجل التصوف إلى نص الجرجاني بشكل مباشر وغير مبرر، بما أنه لا يستند إلى أكثر من تواتر المصطلح هنا وهناك. لنتأمل في هذا الاعتماد الملتبس على مبدأ "التلاصق الألسني" (contigüité) كما ورد في الكلام التالي للدكتور نزار (مع الإشارة إلى أنّ النقاط بين القوسين هي واردة في النص): "لكن هذه الرمزية المتنامية للشجرة تشتغل في المخيال الرمزي وتلتفّ بالإنسان الذي يشدّد شاكر حسن على أهميّة فهمه وفق التصوّر الرؤيوي الذي يستند على مصادر المتصوفة. يذكر الجرجاني تعريفاً دقيقاً للإنسان

(١) د. نزار شقرون: شاكر حسن آل سعيد، الحقيقة في الفن، مصدر مذكور، ص ١٤٥.

(٢) المصدر نفسه.

بقوله: الإنسان هو الحيوان الناطق (...) والإنسان الكامل هو الجامع لجميع العوالم الإلهية، والكونية الكلّية، والجزئية»[١]. وبعدها يعود لتفصيل مقولة الإنسان الكامل بالإشارة إلى استفادة ابن عربي من إخوان الصفاء. والحال، أنّ كل هذا التهويم هو العلامة على توتر علته حرج لا واعٍ إزاء ما قام به من ترحيل لمقولة "السذاجة" (بدلالة البله لغوياً) نحو سياقات عالمة وعارفة، أي نحو سياقات مناوئة للكمال بدلالة "سلامة الطبع". وسيبلغ التوتر المشار إليه درجة قصوى في خاتمة الفقرة المخصصة لمقولة «الإنسان الكامل»؛ إذ سيعمد الدكتور إلى معاودة فتح آفاق جديدة تنسف ما أراد إثباته في الوقت ذاته الذي كان يهدف إلى إقفال الحديث في المسألة. فقد جاءت خاتمة الفقرة المشار إليها على النحو التالي: «وعليه؛ فإنّ تصوراً فكرياً بمثل هذا التقاطع والتداخل بين المرجعيات يؤكد على الثابت الرئيسي في فكر شاكر حسن وهو شمولية المقاربة، وجميع ما يبدو لأول وهلة غير قابل للجمع. لكنّ الرافد الأسطوري/ الصوفي يتلبّس بالسحري أيضاً»[٢]. هل يمكن أن تتضمن الإشارة إلى السحر حدساً لصلات ممكنة بين السحر ومقولة

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

"الخارق" كما يوظفها التصوير المعاصر؟ نتمنى ذلك، على أمل التمسك بما أسماه الفنان والناقد طلال معلا "الجوهر الأساسي للفن". الأكيد، مع ذلك، هو أنّ للسحري الذي يُلمح إليه الدكتور نزار صلة بما قاله فاروق عن آل سعيد من أنه يصور "الوجود بجانبيه". ويشرح فاروق فيضيف قائلاً: «ما يُرى منه مباشرة وما لا يُرى. شيء ينتمي إلى العين وشيء آخر يفتن به خيال العين. لم يكن آل سعيد ليعذبه الإنصات إلى الآخر. كان الرجل معنياً بانسجامه الداخلي، وهي عادة اكتسبها من شغفه في الإنصات إلى الطبيعة. كنت أعجب من أنه لم يكن يرى الرسوم التي يحضر من أجل رؤيتها في المعارض التي كان يحرص على الذهاب إليها. كان يتوارى خلف عماه» (فقرة ٣٤). فهل مفاد كل ما تقدم أنّ مقولة "الإنسان الكامل" هي مما يجعل من تجربة شاكر آل سعيد تعطف إحياء التراث على أفق ما اصطلح على تسميته بـ"البوب آرت"؟

مثل هذا السؤال يحتاج لتوقف خاص لكي تتم الإجابة عنه بشكل مستفيض ومتريث ومسؤول. ومع ذلك فإنه بالإمكان الجزم أنّ تجربة آل سعيد لا تخلو من علاقة بـ"البوب آرت" لمجرد استنادها إلى الخلفية الريفية، بما أنّ ما يجمع بين الاثنين بشكل تلقائي وبسيط هو

تعلقهما بالحقائق الأساسية وزهدهما في الحقائق العرضية. وبهذا المعنى يتقاطع التراث مع "الجوهر الأساسي للفن" كما عبّر عنه الفنان طلال معلا حين قال: «ليس ثمة معادلة سهلة كما يبدو لخلاص الإنسان، إنّ همّ الإنسان المركزي هو حريته، حبه، تساميه على موته، وهذه كلها هي الجوهر الأساسي للفن»[1].

٧) فاتح المدرس والنبوّة الفنية التي مدارها الحقائق الصغيرة

من بين منطلقات التصوير الأكاديمي والكلاسيكي الفصل الحاد بين ما هو حقيقي وما هو وظيفي، وكذلك بين ما هو استيهامي وما هو صوري. ولأن الفصل المذكور يحوّل الفنان إلى إنسان لامتسام أي إلى إنسان لا يحمل على محمل الجد حياته الإيروسية ومناخها الاستيهامي، فقد حرص الفن المعاصر على التباين من الفن الأكاديمي والكلاسيكي وذلك بإسداء لفيف من الرخص الهادفة لمساعدة الفنان على أن ينخرط تحت لواء ميتافيزيقا تتسم بالقدرة على تكريس قيمة

---

(١) طلال معلا: لوحة دنياها قشرة الأصباغ.. وآخرتها بدائع النبوغ، ضمن مجلة (ثقافات)، مجلة ثقافية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين، العدد ١٧، ٢٠٠٦، ص ١٧١.

شاملة. ولعل هذا الخيار هو ما يفسر مقدار تلاؤم المبدعين العرب مع الفن المعاصر، ومقدار لاتلاؤمهم مع الفن الأكاديمي. والحاصل هو أنّ بين الشعر والفكر، كما بين الثقافة والحضارة توتّراً مركزياً يمكن صياغة المبدأ الناظم لتوتّراته من خلال سؤال الإحراج التالي: وهب للديمومة أم الحقّ في المظاهر؟ على هذا الصعيد أخذ الفن والأدب المعاصران منحىً استردادياً. ومن ناحيته اهتم فاتح المدرس برد الاعتبار للبحث عن مطلق الحساسية، ومنه اهتمامه بشعرية الفن في معرض بحثه عن الميتافيزيقا الملائمة للفن التشكيلي. فعن سؤال أدونيس له: "لماذا ترسم؟ لماذا لا تقوم بعمل آخر؟" أجاب المدرّس بقوله: "لا، لا أقوم بغير الرسم. أنا ما يسمى جدلاً بالبحث عن مطلق الحساسية، إن كان غرافيكياً... أتكلم الآن من الناحية التشكيلية، لأنّ التشكيل لا يوجد فيه فلسفة، هنالك غرافيك، ولديك لون، ولديك تكوين، هذا هو مفهومه. فإذا كان ذا حجم فهو نحت، وإن كان على سطح ذي بعدين فهو رسم، وهذا الأثر الإنساني ليس بوثيقة. لا، أنا ضد الوثائق. فعندما ترسم مثلاً طفلة أو امرأة أو مزهرية، أو حالة نفسية عبارة عن تكوينات ألوان وغيرها... فإذا استطعت أن ألمس منطقة الإحساس السرّي عند الإنسان، توجد مناطق سرية جداً عند الإنسان، يراها بعينيه ويعيد تكوين الصورة في ذهنه، أنا أعطيه هذا

المجال فقط، أن يعيد تكوين ما يراه في لوحتي في ذاكرته. هذه الرؤية كلفتني الكثير حتى استطعت الوصول إليها»[١].

وهذا الرفض للوثائق هو في الواقع رفض لإجرائية "العبور للفن" ورد للاعتبار لما "لا يعبر للفن أبداً". على هذا الأساس انتصر فاتح المدرس لخيار الفن المعاصر الذي بفضله «بدأنا نشاهد بشائر يقظة للفكر البدائي وثورة فعّالة ضد حكم الجمودية»[٢]. هكذا ربط الخيار الاستردادي بالعودة إلى فترة ما قبل صياغة قانون العطالة وإلى ما قبل سيطرة الفكر الميكانيكي، وهو ما يمكن أن يستشفّ منه ربط ضمني بين الصورية وقانون العطالة. وانخراط فاتح المدرس في هذا التمشي قد اختار له رهاناً مداره التسليم بأولوية القيمة الشاملة على باقي القيم الموضعية والوظيفية. ولعله بالإمكان إيجاز الخط العام لهذه القصدية من خلال تأكيده بأنه «عندما يرقى التصوير يصبح شعراً»[٣]، وقد كان فاتح جزم قبل ذلك مباشرة قائلاً: «لا يوجد مساند للفن، يوجد ما يسمى بالشعر، الشعر هذه اللغة التي يهابها البشر. الشعر فنّ مخيف، صعب جداً، ونادر جداً، وهو أكثر إنسانية من

---

(١) حوار فاتح المدرس مع أدونيس كما ورد في الكتاب الموسوم: فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤١.

التصوير. نحن نعتمد كثيراً على المعطى للإنسان طبيعياً، وهو حاسّة الشعر»، فما علاقة الشعر بالميتافيزيقا في مقام الحال؟

في مقاربة أولى يمكن تعيين ملامح هذه العلاقة في مستوى الخيار الذي يجعل هدف الإبداع بلوغ درجة من السعة ومن الأريحية بحيث يقدر على الانفتاح على خبرات الممكن المباشر. عندها يصبح الهدف ليس تثبيت الإحداثيات ومعه تثبيت السمات المقوّمة لديوان الهيئات، وإنما الهدف هو جعل القيمة الشاملة أمراً في المتناول، وهو ما من شأنه أن يسمح بعمومية خبرة الاكتمال بوصفها اتصال الذّهن بالجسد، وذلك على نحو يعطف "سر الطواعية" على فائض المعنى الذي يستشعره الإنسان. فلنقل بإجمال إنّه حاول أن يعطي التصوير الميتافيزيقا التي هو جدير بها[1]. فأن يرتقي التصوير ليصبح شعراً فمعناه تخلص التصوير من الصورية

---

(١) ليدلّل كيركغارد على حاجة الممارسات المعرفية بأصنافها (ومن جملتها السياسة والتصوير الكلاسيكيين بوصفهما ممارسات عالمة) إلى مثل هذه الميتافيزيقا ضرب المثل التالي، الذي نذكره استفادة من ضاربه البيداغوجي المرتفع. يقول المذكور: «لنتصور أن كل الأفراد المنتمين إلى كوكبنا أضحوا يتصرّفون بين عشية وضحاها بطريقة جدّ أخلاقية. والظّاهر أنه باحترام بعضهم البعض، لن تنشب فيما بينهم بعد اليوم حروب، كما سيكونون في غنى عن كل الأفعال الإجرامية. والحال أنه ولو قدّر لهذه الشروط =

التي كان شاغلها الرئيسي هو استيعاب النازع الباطني ضمن إكراهات الاستجابة الخارجية. وفي مثل هذه الحال، فإنّ الحدس يصبح عندها هو ملَكَة التصوير الرئيسية، إذ وحده الأخير يسمح بمغادرة التمركز على العين وبالانفتاح على مجموع الإحساس. وعلى رأي فاتح فإنه «لا مانع من أن نضيف أن الفكر قد يكون أحياناً أسير قوانين مسبقة الصنع، فينبري الحدس ليكون الحكم. ما هو الحدس؟ طاقة موجودة ولكن لا تستطيع تعريفها. الحدس هو أن تصل إلى أحكام رفضها العقل»[(١)]، وهذا الرفض "للريدي مايد" -لو شئنا ترجمة كلام فاتح على هذا النحو- هو الذي يحدوه ليباشر مسألة المسافة من منظور شعري. ففي تصوره، المسافة هي «كلمة شعرية لا يمكن أن تحدّد بصورة. أي إنّ المسافة هي المدى، المسافة هي الأمل، المسافة هي اليأس، والمسافة هي الحرية، والمسافة أيضاً تدخل في مفهوم الزمن الذي لا تستطيع لمسه، فالكون مسافة»[(٢)]. عندها تتوقف الصورة عن أن تصبح الواسطة التي تتيح فهم العمل الفني، وعندها

= المستحيلة أن تجتمع فلا شيء إطلاقاً يمكنه أن يكون قد تقرّر فيما يخص سؤال معنى الوجود أو قيمته».

(١) حوار فاتح المدرس مع أدونيس كما ورد في الكتاب الموسوم: فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

يصبح اللون هو المدخل الرئيسي لاستقبال العمل الفني وللتفاعل معه وفق كل الأنحاء. إذ بحكم أنّ اللون أسبق من الخط فإنه أقدر على مجاراة التصوير كما باشره فاتح المدرس حين قال: «الرسم هو عبارة عن لعبة حيوانية جداً»[١]. مرة أخرى يرد المدرّس الاعتبار للشعر من خلال رد الاعتبار لمرجعية الدواب وذلك في سبيل تعطيل التمشي الفني الذي كان ضمنه فقدان الجلال يمثل شرط توافر الاستعداد للجمال. معنى ذلك أنّ العودة إلى الشعر إنما هي عودة إلى الجليل وتباين من الجميل، وذلك قبل الجزم بأنّ الجليل يُرى، ولكن ليس بعين الفكر وإنما ببصيرة الحدس. هل في ذلك انتصار لـ "أدب القوة" على حساب "أدب المعرفة"؟

لنتوقف أولاً عند ما هو بدهي ضمن تمشي فاتح المدرس، أي لنتوقف عند خيار ردّ الاعتبار للقوة. وقد أخذ هذا الخيار صيغة موقف يضع الطاقة الداخلية في صدارة اعتباراته. ومن شأن مثل هذا الخيار أن يجعل عالم العجيب يتموضع على مشارف عالم العادة، بما أنّ العجيب، من هذا المنظور، يُرى وإن لم يكن متلبساً بغرض ما يستدرجه نحو المظاهر. بل حتى في حالة وجود الغرض الحامل فإنه سيغيب تحت سطوة الهالة التي تلف هذا الصنف من العجيب.

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٧.

ولنأخذ فكرة عن فاعلية هذه الهالة المذكورة فإنه يحسن أن نستمع إلى فاتح وهو يمجّد المرأة. فهو يقول في شأنها: «المرأة لديها هذه القوة الهائلة الممنوحة للحيوان للدفاع عن الطفل، وتكون قبل ذلك قد حملته لأشهر. إذن **الثقل الملعون**، البذرة الشيطانية هذه التي تلد إنساناً. المرأة ماذا أقول لك؟ هي شرف وجود الإنسان في الحياة، شرف كبير جداً. والطبيعة أخطأت، أو أقصد أنها ظلمت، ظلمت الإنسان، إن كان حشرة أو كان إنساناً. إذن التكوين الطبيعي أساسه غلط»[1]. ولكنه غلط "جليل"، أي غلط لولاه لأصيب الإنسان بذات الهوان الذي يصاب به الشيء عند تحويله إلى غرض، فيستبدل قيمته الكامنة و"الشاملة" بقيمة نفعية وذرائعية. ومن الأمثلة المبلورة لجلال "الغلط" الذي حدّث عنه فاتح يمكن أن نستحضر هذا الموقف الذي صوره محمد شكري ضمن قصته "زمن الأخطاء" والذي يروي حديثاً خفيضاً راوده وهو يرمق حبيبته أثناء نومها: «خلعت لها حذاءها المذهّب ومددتها على فراشها بكامل زينتها. تعيش لياليها بجلالها الكامل. جلستُ على حافة السرير عند قدميها وأشعلتُ سيجارة. أتأمل غيبوبتها وتنفسها الواهن. إنّ لها الآن جمال امرأة ميتة مشتهاة في زمن بابلي أو إغريقي.

---

(١) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ٢٨ (التشديد مني).

لم يعد فيها ما يغري. فقدت كل كبرياء صحوها، وغَزَلِها، وتباهيها. لقد تحررت من كل خداع، ومن كل زيف بشري. **إنها الآن لنفسها كلية شاءت أم لم تشأ**»[١]. وحين أصبحت لنفسها بالكلية ربما خسرت روحانية الإنسان ولكنها استردت "روعة الأشياء" التي سترد بعد قليل إشارة فاتح إليها. فكما أنّ التداولية هي انفتاح وانغلاق في نفس الوقت: انفتاح على الشرط الإنساني وانغلاق على الكوسمي وعلى الطبيعي والحيوي؛ يبدو التكوين الطبيعي قائماً على غلط علته الانغلاق على السياق التاريخي والمؤسساتي، ولكنه في المقابل انفتاح على الحيوي وعلى القوى المباينة للكلام. ولعله بسبب هذا الحرص على القيمة الشاملة والبالغ أحياناً درجة الهوس بالتقديري (le virtuel) جاءت لحظة من الحوار طرح خلالها أدونيس على فاتح المدرس السؤال التالي:

"أدونيس: حسناً. إذن هل أستطيع أن أفهم بأنك إنسان وحيد جداً يا فاتح؟

فاتح: لست وحيداً؛ لأنه يوجد في ذهني عالم مواز للعالم الذي نعيش فيه»[٢].

---

(١) محمد شكري: زمن الأخطاء، نشر الفنك، ٢٠٠٩، ص ٤٥ (التشديد مني).

(٢) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ٢٨.

لا يمكن أن نعتبر فاتح المدرس وحيداً لأنه يتفانى في مواجهة الأثر الثقافي لمبدأ العطالة، ولأنه يصدر عن يقين بأنّ الخلاص ليس تاريخياً وإنما هو وجودي؛ حاصل ما هنالك هو حرصه على تحرير التصوير من هاجس تأكيد الوجود والسعي لتسليحه بالميتافيزيقا التي تساعده على تأكيد قيمة الوجود. ومثل هذه النقلة من تأكيد الوجود إلى تأكيد قيمة الوجود لا يمكن أن ينهض بها إلا الشعر بعد أن يكون قد استرد بعده الميتافيزيقي الأصلي، إذ عندها يصبح رؤيا. وفي تقدير فاتح المدرس، فلقد «استطاع نيتشه عبر نظرياته عن الفن التشكيلي أن يصل إلى نقاط في منتهى الحساسية. وحتى الشاعر الأعمى العظيم المعرّي وصل إلى نقاط في منتهى الحساسية. إذ البحث عن منتهى الحساسية، هل من الممكن الوصول إليه؟ ثبت أنه من أشق الأمور ومن العبث أن تحاول، ولكن بإمكانك أن تلمس الجدار بأنملك وتعود. تستطيع!»[1]، بكلام آخر، يمكن القول إنّ التصوير هو لعبة تهتم بسبر القوى المباينة للكلام (les forces de la non parole) من أجل سبر خبرة الاكتمال بوصفها خبرة لاتصال **الذهن بالجسد**. واللون هو إحدى أهم الوسائط القادرة على أن تقيم مع القوى المباينة للكلام علاقة تعدية وتأدية. ومعلوم أنّ اللون

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

هو كالصوت يلف المشهد والمشاهد بشكل مباشر، ومنه قدرتهما على توريط سر الطواعية (le mystère de passivité) المشتملة عليه الكائنات الحية (ومنه ضرورة رد الاعتبار لمرجعية الدواب) وذلك في سبيل ربطها بفائض المعنى الذي يستشعره الإنسان الذي لم يفك الارتباط مع مرجعية الحيوان. ههنا، ينبغي أن نستحضر مرة أخرى التمييز الذي سبق أن صاغه أدونيس وقد تم ذكره في أول هذا النص، عنينا بالحديث تمييزه بين "جهة الأشياء [و] جهة الأفكار". إذ في ضوء الطواعية المشار إليها ينجح التصوير في إبطال من جهة، "حاكمية الصورة" (ضرورة التماثل لما ينبغي أن يكون)، ومن جهة أخرى ينجح في تفعيل صلاحية ما أسماه فاتح "روعة الشيء". يقول الأخير: «هنالك الكثير من وجوه غربة الإنسان استحال عليّ رسمها فعوضت ذلك بالكلمات، فالكلمة هي هيولا من نسيج الكون ولا يمكن رؤية أشكالها أو ما يوازي أشكالها، إلا في أعماق جمجمة الإنسان السحيقة، تلك الصور لا علاقة لها بالشكل المرسوم، وأداة ترجمتها الوحيدة هي "العين" أما الكلمة فلها جهاز رؤية آخر لم تُكتشف ميكانيكيته حتى الآن»[١]. فالتمسك

---

(١) فاتح المدرس: الوطن... بالريشة والكلمة، ضمن كتاب العربي، العدد ٥٤، ١٥ تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٣، ص ٢٣٧.

بالهيولا التي هي من نسيج الكون هو السبيل لتلقف الضرورة التشكيلية بوصفها ضرورة باطنية تختلف عن الوجوب الصوري والتداولي: التجربة الداخلية التي قوامها الإلماح والإلماع بثّاً والتعاطف والحدس تلقّياً واستقبالاً. ويتعلّق الأمر بما لا يمكن موضعته دون شطبه، أي يتعلّق الأمر بهالة ملازمة لفعل التشخّص والتي يزيد بهاؤها كلما زاد التشخص، وهو علّة أن الزيادة في التشخص تورد الشخص على التصيّر ومن ثم على الدخول في علاقة مباينة مع نفسه. ولذلك أصبحت، منذ بول كلي، الفراسة وسيلة التشكيلي المعاصر بامتياز، أي أصبحت الإجراء الذي يبلغ من الأشياء ضرورتها الباطنية. والباطنية ههنا لا تفهم بدلالة الحجب والإضمار وإنما هي كذلك لأنها تخترق ظاهر الأشياء وتنفذ إلى ذات أمرها فتدركها كقوة روحية ملموسة أي كوجود لا بشرط الإيجاب الصوري والمشهدي. وطبعاً يتطلّب هذا التخطّي اقتضاء مركزياً، ألا وهو الإقبال على الخارج بمجموع الإحساس وعدم الاكتفاء بالثقة في المشروطية وفي قدرة الفاهمة على تصوّرها وتعقّلها. وهو الإقبال الذي سبقت تسميته بالتجربة الداخلية والذي قوامه قدرة على الألم بذات الأمر من كل شيء وهي القدرة التي شرطها الأدنى عدم التترس داخل أسوار حدّ النفس وشرطها الأقصى استيفاء العشقية. ولا نعتقد أنّا نرهق كلام فاتح المدرس حين ندقق

أن حديثه عن الكلمة هو حديث عنها بدلالة الصوت لا بدلالة الحرف، خاصة أنّ لغتنا العربية ظلّت إلى يوم الناس هذا لغة مقطعية ولم تشهد التحول الذي عرفته اليونانية من المقطعية إلى الألفبائية[١]. وفي كل الأحوال يربط فاتح المدرس هوان الوضع العربي المعاصر بهوان لغته، كما يربط هوان اللغة بنجاح الحداثة العالمية في تحويل لغات العالم إلى علامات منقوصة "روعة الأشياء"، أي إلى كلام. لنستمع له وهو يقول: «إنّ القرون الأخيرة في حياة الشعوب العربية استطاعت بما تفرزه من التيتم، والترمل، وأطنان الألم والقهر أن تحرم العرب من لغتهم. كيف؟ بتفريغ محتوى الكلمة من معناها، خذ مثلاً: شرف، شجاعة، كرم، علم، حضارة، فن، أدب، موسيقا، عدالة، ديمقراطية، جمال،

---

(١) قام اليونانيون بربط الكلمة بالصورة وقد أشاروا إلى هذا التحول بمصطلح "الأكروفونيا". ويشرح محمد محفّل هذا المصطلح فيقول: هو «كلمة يونانية مركبة وتعني الصوت اللغوي في أول كلمة. فصورة "كف" لا تمثل كفاً، بل الصوت اللغوي الأول في الكلمة وهو حرف "ك" وصورة "رأس" مثلاً لا تمثل الرأس بل حرف "ر" وهكذا. ومن المعلوم أنه لكل حرف أبجدي مدلول يشير إلى رمز صوري». محمّد محفّل: في أصول الكتابة العربية، ضمن مجلة دراسات تاريخية، تصدرها لجنة كتابة تاريخ العرب بجامعة دمشق، العدد السادس، تشرين الأول/أكتوبر، ١٩٨١، ص٦٠.

رجولة، عمل... إلى آخر ما هنالك من القيم والشروط الاجتماعية التي أصبح لها معان أخرى مغايرة، ولا أريد أن أشير إلى توابيت هذه الكلمات التي كانت رموز حضارة رائعة، وإني أتساءل: هل هنالك نية لترميم الخراب الكبير الذي أصاب لغتنا الجميلة؟ حتى الآن لم يتم ذلك، وكان من جراء ذلك أن انحسرت الموسيقا، وتراجع الشعر بل مات، وكذلك الأدب، وإننا استعضنا عن هذه القيم بعمارة مستعارة لا ترضاها شمسنا ويرفضها ليلنا الكريم»[(١)]. وباعتبار تمسكه بالقيمة الشاملة التي تكرسها اللغة مقابل تكريس الكلام لقيمة عملية منقوصة الروعة والجلال فقد توجه فاتح لأدونيس بقوله: «ليس هناك كلمات، هنالك أصوات ذات صور، وهنالك صور». وهذا التمسك بالقيمة في مقابل الوظيفة يربطه فاتح بالطفولة، بطفولته الشخصية؛ لهذا تراه يقول في تتمة الجملة الآنفة الذكر: «قلت لك إنّ الطفل لا يمكن له أن ينسى أيّ شيء، وما تبقى من أعمق الصور ظلّت حتى الآن تلازمني. يعني لم تستطع المراهقة أن تمحيها»[(٢)]. ولا عجب في ذلك إذا كان صحيحاً ما يؤكده فاتح من أنّ «الصوت هو

---

(١) فاتح المدرس: الوطن... بالريشة والكلمة، مقال مذكور، ص ٢٢٥.

(٢) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ١٣.

العنصر الوحيد الذي بقي بدائياً فينا، أي إنه حافظ على تناغمه مع الصوت الكوني، خارج الزمان، ولم يتأثر بحضارة القرون الماضية»[١].

٧-١) الصوت بوصفه قيمة توجيهية شاملة

كل المؤشرات تحدو إذن للجزم بأنّ فاتح المدرس كان حريصاً على أن يعطي للتصوير الميتافيزيقا القادرة على مسايرة "روعة الأشياء". ولأنه يولي هذه الروعة منصب "القيمة الشاملة" فإنه كان يصدر تلقائياً عن إذعان قوامه التسليم بازدواجية المرجع. ويحيل المرجع الأول على مقولة "العالم"، في حين يحيل المرجع الثاني على مرجعية "الكون". ومن المهم عدم الخلط بين الكون والعالم لتعيين منصب ورهان التصوير كما باشره فاتح المدرس. فالكون بيئة ومناخ أما العالم فبنية ومكان يتم إنشاؤهما. وحرص فاتح على عدم التفريط في أيّ منهما وعدم التسليم بحتمية التضحية بأحدهما، إنما رهانه النجاح في إقامة علاقة امتدادية بين التموضع المحلّي والالتزام الكسومبوليتاني. ولو رمنا التذكير السريع بالتوتر الموسومة به علاقة هذه المرجعيات بعضها ببعض لكان كافياً أن نذكر هذين الشاهدين الواردين ضمن

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٥.

كتاب الندوة التي نظمتها مؤسسة "بيت الحكمة" في تونس والتي كان عنوانها: "القيم إلى أين؟" وفعلاً، يذكّرنا الشاهد الأول «بأنّ وجهة نظر الحداثة ترتكز بشكل عميق على المركزية البشرية: «إن الإنسان هو النقطة الوحيدة التي يجب الانطلاق منها، وإليها يجب أن نعيد كل شيء»، كما يقول ديدرو في العام ١٧٥٥. وبعد سنوات يعطي كانط شرعية لهذه المقولة من وجهة نظر تتلخص بأننا لا نستطيع الاعتراف إلا بما ننتج. إن معرفتنا بالعالم هي البرهان على أن خاصية العالم هي أنه ليس بمعطى مطلق (على الأقل في بنيته الأساسية)، وإنما هو شيء ننتجه نحن. إنّ مبدأ ديدرو ووجهة النظر الحديثة هما على حق: إننا دائماً نعتبر أنفسنا الأصل والمرجع»[١]. لهذا كانت مقولة "العالم" تستمد معياريتها من تعارضها مع الطابع الحسي الموسوم به الإقليم، بوصفه محلّ سكنى الإنسان الأصلي؛ وعلى هذا الأساس ارتبطت خبرة التوطن في "العالم" بالإجراء الذي سماه دولوز "تعطيل الاندراج ضمن الإقليم" (La déterritorialisation). في

(١) ولفغانغ والش: الفن في مواجهة التجميل: نحو طريقة أخرى لمقاربة القيم، ضمن (القيم إلى أين؟)، مؤلف جماعي بإدارة جيروم بيندي، ترجمة: زهيدة درويس جبور وجان جبور، منشورات اليونسكو/ المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، ٢٠٠٥، ص ١٢٦.

المقابل، يترك الشاهد الثاني جانباً فكرة "العالم" ويردّ الاعتبار لمقولة "الكون" من حيث هو ضرب من الحضور الحسي في العالم. وهو الحضور الذي ربطه ميشال مافيزولي بالتموضع المحلّي. وحسب رأيه، فإنّ «هذا التموضع المحلي يعيدنا -وأنا أتحمل مسؤولية كلامي- إلى شيء آخر غير التاريخ بمعناه العام». كان نيتشه يذكر مدينة صغيرة في ألمانيا بقوله: «هنا، يمكننا أن نعيش لأن هناك من يعيش هنا». إن في هذا القول شكلاً من التجذّر الحيوي يرتبط بالتموضع المحلي. إنه "حب المصير" (Amor fati) كما يقول نيتشه، ولكن يمكننا في النهاية الكلام على "حب العالم" (amor mundi) للتعبير عن حب العالم بالحالة التي هو فيها. إن في ذلك نوعاً من التجميل، بما يعني أن هذه الجمالية هي لا أخلاقية بنظر علم الأخلاق الكوني، ولكنها في الوقت ذاته أخلاقية بقدر ما تشكّل رباطاً وثيقاً انطلاقاً من قيم نتقاسمها مع آخرين، هنا والآن. ليس للأمر علاقة بالتاريخ بمعناه العام، وإنما بالاشتراك بالمصير الواحد، أو بالتاريخ بوجوهه المتعددة»[1]. الملاحظ هو ظهور المفارقة مرة أخرى: مفارقة الموقف المراوح بين الأخلاقية واللاأخلاقية.

---

(١) ميشال مافيزولي: نحو إيطيقا "ما بعد حداثوية" للجمالية، ضمن (القيم إلى أين)، مصدر مذكور، ص ١٣٢.

والواقع أنّ علة هذه المفارقة أنّ الخيار المُعتمد هو إستطيقي (وقد تُرجم خطأ بجمالي)، أي يرد الاعتبار للحسي ومن ثم مربك لخارجية المرجع ولقدرتها على ضمانة البعد الكلي والمنفتح. فالمفارقة إجمالاً ذات صلة باعتماد التعاطف أساساً لعبقرية الجوار دون - مع ذلك - النكوص إلى سياق الإقليم المشبع ثقافياً. وبأكثر تخصيصاً، للمفارقة صلة بذلك الفرق الأصلي بين المقاربة اللغوية والمقاربة التصويرية للمسائل، إذ تعبّر الأولى من خلال المباينة ويعبّر المرئي من خلال المماثلة، وهو علّة نجاحه في مهمة التوطين المكاني، كما يتصل بالفرق بين التصوير كممارسة عالمة بحكم محاكاته لمرجع خارجي، وبين التصوير الخالص أي الذي لا يذعن لما يمكن تسميته "خارجية المرجع"، أي للفرق بين التصوير الذي يحاكي الكتابة الألفبائية والتصوير الذي يستلهم تعبيرية الألوان بوصفها المرادف البصري للصوت والصوتية. وعلى أساس خارجية المرجع هذه، صار التصوير نفسه، منذ الانطباعيين، يريد أن يعبّر من خلال المباينة، وهو ما صدم المصورين-المعلّمين والمتمسكين بالتقليد الأكاديمي العريق. ومنذ ذلك الحين انعقد الصراع حول موقف يتمسك بالصورية وموقف يصدّر الخبرة على المعرفة ومن ثم يصدر عن خيار طاقي، ومن ثم يهتم بالتموضع المحلي باعتباره انخراطاً ضمن قيم "كون" يتسم

بكونه بؤرة من القوى التي تمتاز بكونها من جنس الوقائع التي "لا تعبر أبداً للفن". ومنه علاقة القرابة التي تشدها للصوت. وبسبب إرباك هذه العلاقة بين "الكون" والصوت فإنّ بول ريكور كان يشير إلى موضع مشترك بين مفكري الحداثة حين كتب قائلاً: «يطرح الشعر طبعاً، مشكلة خطيرة تتمثل في الاتحاد الذي لا انفصام له بين المعنى والصوت وبين الدال والمدلول»[١]. ذلك أنّ العبارة الشعرية تختلف عن الكلمة من جهة تمسكها بجهارة (sonorité) بدونها تفقد جوهرها الإيمائي والأيقوني فتتدهور إلى منزلة الكلمة التي لا تؤدي وظيفتها التداولية إلا بالإذعان لضرورة احترام التباعد بين الصفة واسم الموصوف. بكلام آخر، يتلاءم الصوت مع التموضع المحلّي لاشتراكهما في رفض تباعد جهة الأشياء وجهة الأفكار التي سبقت إشارة أدونيس إليها. وكل الدواعي تحيل على أنّ ساميا ساندري لم تكتب كتابها (الصوت بوابة الكون)، إلا لكي تنتصر لجهة الأشياء ضد جهة الأفكار. ومن دلائل ذلك قولها، ضمن كتابها

---

(١) بول ريكور: عن الترجمة، ترجمة: حسين خمري، الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر العاصمة، ٢٠٠٨، ص ١٨.

المذكور: «ما ينقصنا هو معرفة الإنسان في شموليته»[١]. واللافت للنظر هو أنّ مجرد إيلاء القيمة الشاملة الصدارة الواجبة لها لكي تصبح مسألة "الجهارة" (La sonorité) مسألة ركنية ومركزية. لنستمع لساميا ساندري وهي تقول: "كي نصل إلى معرفة الذات يجب أن نحيّد ذكاء العقل ونسعى إلى تنشيط ذكاء الفطرة. ومتى عرفنا ذاتنا، نجد أنفسنا خارج الزمان والمكان، وخارج بعدنا البشري، مما يتيح لنا إدراكاً أعمق، ويجعلنا نرى الآخرين والطبيعة والأشياء بوضوح أكبر، ونرى أننا جزء متمم من كلّ. فنكون هكذا قد عدنا إلى أصلنا، إلى الصوت. وبما أنّ كل شيء صوت، يغمرنا النور فنجد الحل لكل مصاعبنا رغم كوننا سجناء جسد محدود بالزمان والمكان [...] إنّ الإنسان الشفاف، أي الذي عنده وعي في صوته الداخلي، هو عرضة للإصابة بالتحسس»[٢]. وتتأكد لنا علاقة الإحالة الرابطة بين الميتافيزيقا والصوت حين نتابع المسألة كما طُرحت في سياق الفن التشكيلي المعاصر. ولقد لفت أسعد عرابي بصوابية لدور كاندينسكي في هذا السياق، وإن

---

(١) ساميا ساندري: الصوت بوابة الكون، ترجمة: ماري بَدين أبو سمح، رياش الريس للكتاب والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص ٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

كان يعتبر أنّ «كاندينسكي بروحانيته المشرقية لم يدرك ما ستؤول إليه نبوءته المعروفة التي سجّلها في كتابه عن الروحانية في الفن المعاصر (١٩٢٠)، يقول: سيتحول التصوير في يوم من الأيام (بعُد أم قرُب) إلى نوطة قابلة للانتشار والتطبيق مثلها مثل النوطة الموسيقية»[١]. والواقع أنه عندما طالب كاندينسكي المتلقي بالنظر للعمل الفني من ناحية أنه مكون جرافيكي، أي رسومات ذات نقاط وذات كثافات وليست تصويراً لأشياء وموضوعات؛ فقد أتاح فرصة تعويم الفروق الفاصلة للكتابة عن الخط وذلك في سبيل مصالحتهما مع القيمة الشاملة التي تكرسها الطاقة الداخلية. وعلى مستوى خيار تصدير الطاقة الداخلية تحديداً سيتصادى الأغلبية من المصورين العرب مع خيار ردّ الاعتبار للحضور الحسي في العالم ولخيار مباشرة اللون من جهة "الجهارة" المتصادية مع التعددية اللهجية (dialectale) الموسوم بها السياق الثقافي العربي. وفي ضوء هذه المباشرة صير إلى الأمل لمؤازرة مقاومة الثقافات لسطوة الحضارة. فكما أنّ التباين الصوتي كان أساس التضامن في المسؤولية ضمن سياق المجتمعات الثقافية فإنّ

---

(١) د. أسعد عرابي: وجوه الحداثة في اللوحة العربية، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩، ص ١٠٥.

فاتح المدرس يعتبر أنّ «هوية الفنان اسمها ليس هوية، اسمها نشاط إنساني في مجال جغرافي»[١]. ولذلك فهو يكتب فيقول: «ربما إذا جلسوا إلى طاولة طعام أو شراب فالفنانون إخوة وكذلك يوجد الكثير من نقاط المشاركة، ولكن هناك اختلاف جذري كامل عند تحليل العمل. هذا لا نسميه هوية، نسميها ميكانيكية العقل في تحرره وبحثه كمبرر لوجوده في العالم، وهؤلاء لحسن الحظ موجودون في العالم وأظن أنهم سيشكلون في المستقبل ضغطاً هائلاً على جنون الحضارة»[٢]. ومرة أخرى، وحدها الميتافيزيقا المكرسة للقيمة الشاملة والكامنة هي العلاج من الجنون المشار إليه. ففي تقدير فاتح المدرس يتمثل إسهام الميتافيزيقا في هذا الخصوص في كسر انغلاق جدران سجن العقل؛ بما أنّ «المادة التي يستعملها الفنان التشكيلي وخاصة الشاعر المحدث الحقيقي هي مادة سرية ولا توجد إلا في مناجم الوطن. المناجم هي السلوك النفسي، حتى إنها البيانات المورفولوجية الدّالة على الوجود. حتى الصوت، تسمع صوتاً، هل تستطيع أن ترسم صوتاً؟ نعم تستطيع، ولكن بغير مفهوم الأذن، مفهوم آخر، وهذا أيضاً صعب جداً»[٣].

---

(١) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ١٣٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢
(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٣

لعلنا لا نخطئ التقدير حين نربط الصعوبة المذكورة بذلك الصنف من الوقائع والتي برغم كونها مما لا يعبر للفن أبداً فإنها أصبحت موضوع الفن المعاصر الأثير. على هذا النحو تم استهلال الرخصة التي تسمح للفن بالانفتاح على خبرة الممكن المباشر، وهو ما سمح، آجلاً، بتحول الفنون البصرية إلى فنون سمعية-بصرية. وقد ترتب عن ذلك تراجع عهد المصور-المعلّم وبداية عهد المصور-الفنان، أي المصور الذي لا يستمد صفته من إنتاجه لأغراض ولروائع فنية، وإنما هو بالأساس صاحب سيرة ذاتية استثنائية وصاحب بيوغرافيا موصوفة. وهذا ما جعل المصور أشد قرباً من رجل التنبيه وأكثر تبايناً من رجل التسيير.

مع ذلك بدا لي فاتح وكأنه يتهيّب تبعات تجذير هذه النقلة بحيث تصبح مقياس تقويم إبداعية الممارسة التصويرية وما ترتب عنها من تحول أصاب المصور فحوله من مصوّر-معلّم إلى مصور-فنان. فحين يسأله «أدونيس: هل تحب فناناً، أم عملاً فنياً؟» أجاب فاتح بقوله: «هذا سؤال صعب، لأنه يوجد العديد من الفنانين الجيدين ولكن غير أخلاقيين، ولهذا أصبح عندي نوع من الانكماش، وأصبحت أظلمهم في حكمي لأنهم لاأخلاقيون، مع أنهم جيدون في أعمالهم. لا بد من ربط الإنسان الفنان بعمله لأنه جزء منه. طبعاً هذا

رأي ظالم ولكنني أؤمن به»[١]. كيف لا وفاتح يأخذ حياته الاستيهامية مأخذ الجدّ، بل هو يعتبر أنّ من أهم أسباب الغبن العام -ودائماً في ثنايا حواره مع أدونيس- يذكر «الخوف من الموت وتعاطي حشيشة الفقر، أي إنّ الشعب محشش بالفقر. في رأيي يا أدونيس أنّ شعوباً تبحث ٢٤ ساعة عن الخبز من غير الممكن أن تنتج فناً»[٢]. ومع ذلك لا ينسى فاتح بأن يذكّر أدونيس مجدداً فيقول له: البراعة يا أستاذ أدونيس في العمل الفني ليست فناً»[٣]، ولو ربطنا بين التصريحين لقلنا إنّ المزلق يتمثل في أنّ المواطن لا ينتصر على حشيشة الفقر إلا بثمن ضمور ضاربه الميتافيزيقي، وذلك لأن استهداف الفقر له يضطره إلى التسلّح بلفيف من المهارات التي تمكنه من الأستاذية التي بدورها ستسمح له بالسيطرة على المنغصات التي يتسبب فيها الفقر. على أنه كلما تعاظمت أستاذية الفرد (maîtrise) تقلصت سياديته (souveraineté)، ذلك أنّ الأولى تتحرك ضمن سياق الظواهر المشروطة في حين أن السيادية لا مشروطة، بما أنها ليست مسألة براعة وإنما مسألة موقف. ومما يُكبره فاتح المدرس في الشعب الذي لم يحشش بالفقر هو صدوره عن

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٢) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ٥١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧١.

مسبق يصادر على أولوية الموقف على المعرفة. هو ذا يجزم قائلاً: «الشعب ليس بحاجة إطلاقاً لأن تكون معلماً له. الشعب بضميره يعرف تماماً الصدق من الكذب مهما كانت الطاقة الثقافية عنده بدائية. أنا أعرف بدواً في البادية السورية، البسيطون منهم في منتهى الذكاء وليسوا بحاجة إلى أنبياء ليعلموهم الخير والشر»[١].

بالإمكان القول إذن إنّ إسداء الميتافيزيقا الملائمة للتصوير يقتضي الحرص على إضفاء طابع جهيري للصورة مما يقربها من فورية الكلام الحي ومن طزاجة الحضور الحسي في الكون. خاصة أنه يبدو أن أوّل علاقة حميمة، أي شعرية، مع الوجود من حيث هو تكريس للاشتمال، قد خبِرها الإنسان الغابر من خلال علاقته بالصوت. ذلك أن الطبيعة الانبثاقية للصّوت، من حيث هي نقلة مباشرة من الضجيج إلى النغمية، تمثّل خير إلماح لوجود بُعد آخر يلفّ مجالي اليومي والوظيفي. وفعلاً، كل شيء يدعو إذن للقول أولاً، إنّ الطابع المساري لمعارف الإنسان الغابر مردّه اكتشافه الأصلي لبعد آخر مباين للاجتماعي، وثانياً أنه وجد عند الموسيقا الصيغة الحسية التي تكرّس هذا البعد الثقافي المباين للاجتماعي والقريب، من ثم، من جهة المنصب،

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

للمثل الأعلى. والموسيقا، من هذا المنظور، هي النموذج المنوالي للأساطير من حيث إن هدف الأخير هو بلورة رابطة تنجح فيما ينجح فيه التجويق الموسيقي حين يحوّل الضجيج إلى صوت. إذ خارج علاقة التصادي يمتنع على الضجيج أن يؤلف كلّاً يكون من شأنه أن يوحي بأن الكل هو واحد، أي إن الحالي والممكن والتقديري يمكن لهم رغم المباينة الحاصلة بينهم أن يأتلفوا في كل يشدّهم بعضهم إلى بعض، كما يعطفهم إلى الفائض السائح والساري بينهم وحولهم.

لكن الإشكال هو أنّ عدداً من هذه الرخص تم توظيفها على نحو يحوّلها إلى إعفاء من كل الالتزامات التاريخية؛ خاصة بعد أن سمح الفن المعاصر بتعويم المكان وذلك إنقاذاً للشعرية من حيث هي خبرة تسمح للفاعل بأن يحمل استيهاماته على محمل الجد. المزلق هو أنّ عدداً كبيراً من الفنانين العرب تورطوا في تعظيم الحالة الشخصية وفي توثين الدواخل مقابل خفض السياق الخارجي وذلك بدرجة تكاد تكون مساوية لإهداره. والحال أنّ الفن المعاصر لم يحارب ذهنية المصور الكلاسيكي إلا لكي يحفز على تلك الخبرة التي سماها ميشال فوكو "تجربة الخارج". ومن مظاهر انخراط فاتح ضمن سياق مثل هذه التجربة مواظبته على طلب

«الصورة التي تبحث عن نقاط ارتكاز حساسية تضيف الرحمة والحب وقوة التعاطف البشري في بعض جوانب العمل التشكيلي. إذن نحن أمام عالمين، عالم في منتهى الغنى بالتشكيل، وهو بالكلمة، وبين الصورة كشيء وحيد يقف عارياً أمام عين المتلقي من دون أيّ حماية من حصانة التجريد. أنا أقول كلمة مادة مجردة لأنه إذا قلت مثلاً أخي، من هو أخوك؟ ماذا يلبس؟ أيّ جاكات، أي بنطلون؟ ما هو لون وجهه؟ أخي، ربما يوجد عشرون أخاً بجانب بعضهم البعض. إذا قلت كأساً، أية كأس؟ مليون كأس. إذ هذه المجردات الغنية بالكلمة هذه... غنى الكلمة وفقر الصورة ووحدانيتها وعدم وجود أية حماية لها...»[١]، من الجليّ أنّ انخراط فاتح ضمن مقاييس "تجربة الخارج" لم تؤد به للعبور من إستطيقا الجميل إلى إستطيقا الجليل فحسب، بل وعبرت به من جمالية العرض إلى جمالية التلقي. وهو ربما كان ينقد التقصير العام في تكريس هذا التحول من جمالية العرض إلى جمالية التلقي حين قال: لقد «أصبحت كلمة (تعبير) شبه مستهلكة»[٢].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

٧-٢) التهكم من أجل مواجهة "التشدق"

يقتضي عنوان هذه الفقرة تعريف التشدق. فما التشدق؟ إنه ببساطة الحالة الموسومة باتفاق في الكلام بدون أيّ اتفاق وجداني. ومن هذا المنظور يصبح من واجبنا التسليم بأنّ تغيير فهم العالم هو أخطر وأهم بكثير من تغيير العالم. ومثل هذه المقابلة لا تخلو من صلة بمسألة ازدواجية معايير الصلاحية على أساس التباين الحاصل بين "شعرية الوجود" من جهة، و«فنّ العمل» من جهة أخرى. عندها يصبح صراعاً تدور رحاه بين موقف يكرّس أرستقراطية الخبرة الوجودية وخيار يحاول تجويد براديغم الغيرية، أي المنوال الذي يوسع مجال التداولية. ويبدو أنّ علة جذرية انخراط فاتح المدرس في بلاغة الفن المعاصر هي، ليس وعيه وتسليمه بضرورة الوعي بتباين معايير الصلاحية وفقاً لتباين السجلات فقط، بل ونجاحه كذلك في إدارة هذا الحرج على نحو سمح له مباشرته على نحو تهكمي من شأنه أن ينجح في الجمع بين المرح والجدية. من الأمثلة على هذه الأريحية الإبداعية التي تميز بها أسلوب فاتح العام هذا الكلام الذي ضمّنه إحدى رسائله التي بعث بها لأدونيس: «لا أدري لماذا أحببت أن أناقشك بهذه الكلمات التالية: عن أخلاق اللون ولا أخلاقيته! حسناً، إني أعيش على برزخين، القدم اليمنى

على برزخ، والثانية على برزخ ثان، أو مرفوعة ككلب يبول على حجر. قلت أعيش، أعني مع الألوان كما هي من الرحم الطبيعي. هل تعلم أنّ الطبيعة في سورية لا تعرف شو هادي هي ألوان؟ مع ذلك تزدحم بها غير مرئية لحسن الحظ إلخ. فالتلوينات السيكولوجية في اللوحة تستمد طعامها من اللون الثالث غير المرئي الذي هو وليد لونين مضادين: أسود وأصفر»[١]. هنا أيضاً تتقاطع الميتافيزيقا مع المفارقة. إذ باعتبار طموح فاتح المدرس لبلورة مقدس دنيوي لا يرهبه الصدع الأصلي وغير القابل للاختزال فقد كان هاجسه مقاومة ميل الصورية لتكريس التزام المعنى بمنوال الدلالة. ويجري الأمر مع فاتح وكأنه ما ينفكّ يذكّر بأنّ من شروط المعنى هو غياب الدلالة. ومن عينات كلامه الذي يواظب - تحت ستار التهكم- على التشكيك في صلاحية الدلالة ليشرع الباب فسيحاً أمام صلاحيات المعنى قوله ما يلي: «يوجد هنالك تكامل التجربة البشرية عن طريق بعض العقول المساهمة في دفع جدران سجن العقل، ولا أقول تحطيمها، بل إزاحتها.. توسيع المجال، لأن العقل يشعر أنه محاط بسياج. وهنالك أغرب من ذلك يا أستاذ أدونيس، وهذا ما شعرت به أنا، أنه من المستحيل أن تدخل جمجمة أيّ

(١) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ١٥٢.

إنسان. يقولون إن فلاناً يقرأ الأفكار، إن فلاناً يستطيع أن يؤثر على العقل، هذه أشياء خرافية. ليست هناك طاقة في العالم تستطيع أن تقول إنها تنفذ من هذه الكرة الملساء المكهربة وتدخل إليها. هل تعرف ما هو المضحك؟ أنّ ما نعتقده بأننا قرأنا فكر أدونيس ما هو في الواقع سوى ما انعكس على جمجمته من آرائنا نحن. أدونيس أو غيره عندما يمنح رؤية، أي عقل يمنح رؤى، هذا واضح لأن الرؤى هي التي كوّنت الحضارة، ولكن حتى الحضارة نفسها هل هي المطلوبة أم شيء بعد الحضارة؟ فعندما يتحرر العقل ينتقل إلى قيم إنسان، منتهى الجمال ومنتهى الثقة ولا نهاية للأسرار أمام العقل، لا نهاية للأسرار»[١]. وإذا صحّ قول فاتح المدرس فذلك سيكون دليلاً على أنّ فكرة الفوضى العميقة التي قصد إليها هي أصل كل شعور بالجدية وكلّ إحساس بالسخرية والضحك. ولعل في ذلك ما يؤيد ما ذهب إليه عبد الكبير خطيبي في كتابه الموسوم (الفن العربي المعاصر)[٢]. ولذلك كان هنالك باستمرار فارق يفصل بين فاتح المدرس وأدونيس ما انفك يحضر على طول وعرض

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

(٢) راجع:

Abdelkébir Khatibi, L'art contemporain arabe, Editions Al Manar et Institut du Monde Arabe, 2001, P 41

الكتاب المثبت لحوارهما المستمر أياماً ثلاثة، ومدار الفارق المذكور تمسك أدونيس بربط القصدية الإبداعية بالانخراط ضمن عالم مواز، في حين واظب فاتح على التأكيد بكل الصيغ والأقوال على علاقة المحايثة وعلى كمون القيم وكذلك على أصلية الصدع وعلى عدم قابليته للاختزال. فمنذ اليوم الأول ومنذ البدايات الأولى للحوار سأل أدونيس فاتح معقباً على كلامه بضخامة مشكلة الحزن والقتل والموت السؤال التالي: هل هذا الكلام يسوغ أن يسألك أحد ما إذا كنت تؤمن بعالم آخر جميل خارج هذا العالم؟ فأجابه فاتح بلا مواربة: «لا أومن. لأنه أنا أيضاً إنسان. فأنا قاتل. ولذا على العالم أن يكون كما هو. لاحظ المفارقة في منطقي. أنا أدين العالم في تبلّد حسّه وشرّه، وأريده أن يبقى كما هو. إنها مسرحية لا تُصدّق، جميلة بقدر ما هي مؤذية... يعني حتى إطلاق الأحكام غلط»[١]. وهو غلط ذو صلة بالمفارقة، وذلك باعتبار الأخيرة صورة لموقف ليس بريئاً أو مذنباً. فهو موقف "بريء" بمعنى أنّ تبعاته هي أكثر فداحة مما ينبغي عن القصور الذاتي الذي يعيبه، ولكنه مع ذلك موقف "مذنب" وذلك باعتباره جزءاً من موقف عام سمته القصور الفادح. وحول درجة فداحة القصور العام الذي يصم وضعنا

---

(١) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ٢٦.

العربي يمكن أن نذكر هذا التوصيف الذي قام به عادل كامل: «فالمفارقة بين واقع شبه زراعي وشبه صناعي إزاء عصر ما فوق الصناعة.. والمفارقة بين رؤية منغلقة وأخرى تلامس جوهر المتغيرات.. والمفارقة بين حذر عابر ومغامرة مريرة وشيطانية -حسب مفردات بودلير- والمفارقة بين وعي أحادي، منحط، تراجعي، ووعي حر، ديالكتيكي، شمولي النزعة.. والمفارقة بين الاحتفال بالظاهر، الشكل، السطح، أو البعد الواحد، والبحث الدائم عن جوهر، عمق لكل تقنية، ومحرك لكل سطح، وبعد آخر محرك لذاته وللأشكال كلها، تكمن، في هذا كله، المفارقة التي توقفنا عندها في الرسم العراقي، منذ هواة الرسم، حتى الجيل الأخير، الذي نؤشر امتيازه بالظاهرة العامة، أكثر مما هي، في الأفراد»[(١)].

من منظور فاتح المدرس فإنه من غير الكافي التشهير بهذا الوضع المفارق، لأن الركيزة الأولى في هذه العملية البلاغية هي المتلقي بوصفه من ينبغي أن يحلّ شفرة المفارقة، ومنه عدم كفاية جمالية العرض. وهنا تحديداً يتعين ضارب فاتح المعاصر الراهن والمحافظ على صلاحيته إلى اليوم. إذ النبوة التي كلف الفنان بتحمل مسؤولياتها هي

---

(١) عادل كامل: التشكيل العراقي، التأسيس والتنويع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ٢٢.

ملائمة لروح عصر قامت ضمنه الميديا بتعميم المعرفة وتكفلت ضمنه الوسائط بتعميم الفاعلية التركيبية، ولهذا تخلى الفنان عن واجبات رجل التسيير وتبقت له واجبات رجل التنبيه. ومن هذا المنظور يمكن فهم حديث فاتح المدرس عن نبوّة فنية مدارها الحقائق الصغيرة التي تتطلب عزماً وقوة فائقين؛ إذ يجزم فاتح المدرس أنّ «الحقائق الصغرى الجميلة أشد صعوبة والعثور يتطلب جهداً دقيقاً جداً ومعمقاً وطاهراً ومجرداً من أية غاية. ماذا يعني مجرداً من أية غاية؟" ويجيب عن سؤاله بنفسه فيقول: " أن يكون نوعاً من النبوة، حتى أعلى من النبوة... لا نريد استخدام كلمات كبيرة أحاسب عليها، أي مهمة العقل أن يكون أرفع من النبي، أرفع بكثير، وهذا الحلم يضحك الناس، ولكن إذا لم يحلم الإنسان بأن يكون بهذه القوة الهائلة من الطهارة والجمال والإشارة إلى مواطن الحزن ومصادرها والإحساس الدقيق بمصادر حزن العالم شريطة أن يُصوّر بشكل مقبول.. مع الأسف يجب أن يكون جميلاً كي يكون مقبولاً. هل ترى كيف هو العقل؟ يضع لك المأساة بقالب جميل. وكيف؟ مأساة وقالب جميل! أنا لا أستطيع أن أجيب على هذا السؤال»[١]. وفعلاً، فإنّه من هذا المنظور لا يعتبر مبدعاً فقط

---

(١) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ١١٥.

مَنْ صاغ نسقاً فلسفيّاً أو من أبدع رائعة فنّيّة، بل يشمل الإبداع كذلك كلّ من يستطيع أن يدخل مع هذه الأفعال في أيّ صنف من أصناف علاقات النّديّة، فيمكنه من ثم أن يتمثّلها بحيث يستطيع مثله مثل مقترحها أن يستلهمها ويحوّلها خبرات تخصب معيشه ومعيش من حوله. فالعمل الذي ينتجه أو النّصّ الذي يكتبه الفنّان المعاصر ليس محكوماً بعدد من القواعد أو المقاييس التي وضعت بصورة مسبقة، ومن ثمّ لا يمكن الحكم على هذه الأعمال وفقاً لتصوّر مسبق من خلال تطبيق صيغ أليفة أو جاهزة على النّصّ أو العمل. ولهذا ربما تمتّنت أكثر فأكثر علاقة الإبداع بالفحش، باعتبار الأخير غير مألوف، وغير المألوف كما يقول ابن سينا، معيف. ولأن هذا (المعيف) هو مع ذلك بوابة كل تجديد وكل إبداع فإنه لا ينبغي أن تفوتنا "نبرة" التهكم الماثلة في عبارة فاتح المدرس حين يقول: "وهنا ترى أيضاً المصائب التي تصيب البشرية من جراء هذه الطاقة العجيبة عند الإنسان. ترى القتل، والظلم، ترى تفسير المأساة، ترى الحبور الذي يصيب المتفرج من هذه المأساة. وهذه طبعاً إشارات تدل على وجود خلل في التكوين التصويري للتعامل مع الحياة»[١]. فهو مؤمن بالأولوية المطلقة للطاقة الداخلية

(١) فاتح وأدونيس: حوار، مصدر مذكور، ص ٦٨.

مهما تعاظمت خشيته من جموحها. وها هو يصرح قائلاً: «ولكنني مع ذلك متفائل جداً بالطاقة العربية الكامنة. قد أكون مخطئاً أو غير مخطئ، ولكني مؤمن بهذا»[١]. إذ مع فاتح يتعلق الأمر دائماً بأولوية الموقف على المعرفة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٩.

تعقيب

د. عفيف بهنسي

على مبحث

د. محمد بن حمودة

"الفن العربي المعاصر والتشابه المحرج"

في تفكيك التشابه المحرج

في الدراسة التي قدمها الأستاذ محمد بن حمودة أفكار مشتركة أستعيد عرضها في حوار هادئ مع مضمون كتابه تحت عنوان (**الفن العربي المعاصر والتشابه المحرج**)، والذي قدمه فيما يقرب من مئتي صفحة، ضمن فقرات سبع فقط.

تحدث الكاتب حمودة بإسهاب عن التصوير العربي **والمراوحة بين أدب القوة وأدب المعرفة، ثم عن رهان التباعد بينهما**. ويستعين في ذلك بالإحراج الذي عبر عنه عادل السيوي من ضغط التشابه مع الفن العالمي المعاصر. وينتهي بالسؤال عن مصير التشابه بعد أفول الصورة الفنية وموت الفن حسب ما ورد في كتاب بارت.

كان من المفيد أن يرجع الباحث إلى أسباب ارتباط الفن التشكيلي العربي بأصول الفن الغربي ومدارسه الحديثة مما سبق عرضه في أبحاثنا. وكان رأينا أن الدول العربية عاشت أحقاباً تاريخية وتحولات ثقافية خاصة، وعلى الرغم من محاولات التقرب من الثقافة الأوربية، لم يصل هذا

الانفتاح على الغرب إلى حدود تبني الفن الأوربي، ولكن المستشرقين الأوربيين الذين وفدوا إلى البلاد العربية، مستقلين أو تحت ظل الانتداب أو الاستعمار، كان لهم التأثير الفعال في استقطاب اهتمام المثقفين والموهوبين إلى الفن الغربي الذي اعتمد قواعد أكاديمية مدرسية مقياسها الواقع، وعلم المنظور الهوائي، وعلم التشريح، وأخيراً علم الضوء فيما يتعلق بالألوان الطيفية.ولم يكن الفن السائد في الدول العربية يعتمد على أي علم من هذه العلوم. ومع ذلك فلقد اهتم العصاميون في ممارسة الفن بالانتقال في أعمالهم من الرقش والفن الزخرفي والخط الجميل، إلى تصوير الأشكال والوجوه الطبيعية، ولكن بأسلوب تلقائي بعيد عن القاعدة والقياس. وكانت قواعده التي عرفناها في رسم المنمنمات أو المرقنات الإيضاحية في المخطوطات، تعتمد أصولاً جمالية خاصة لعلها أكثر ارتباطاً بالخيال والحدس، من ارتباطها بالواقع والقاعدة.

في ظل الانتداب أو الاستعمار الغربي الذي امتد على كامل الأرض العربية بعد انفصالها عن الدولة العثمانية، أصبح التأثير الثقافي والفني الأوربي أساساً في سياسة الدول المستعمرة، ولذلك فإن فرنسا بعد استيلائها على الجزائر في العام ١٨٣٢م أنشأت أول مدرسة للفنون الجميلة منذ العام

١٩٢٠م، وجعلتها تابعة لمدرسة الفنون الجميلة في باريس (البوزار) وكان أساتذتها فرنسيون، وحتى مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة والتي أسست في العام ١٩٠٨م فإن جميع أساتذتها من الفرنسيين أيضاً، وكان القصد إقحام الفن الأوربي وجمالياته في مناهج التعليم الفني، وفي بناء جيل جديد مرتبط بالثقافة والفن الغربي.

على أن دعاة التحديث أرادوا التمييز بين التطور وبين التبعية، ومن هنا ظهرت دعوات الأصالة والتمسك بالهوية والحفاظ على الثقافة القومية. مرافقة للنهضة العربية في السياسة والاقتصاد والمعرفة والفن، وبقيت دعوة التطوير والتحديث عنواناً مقبولاً ضمن حدود الحفاظ على أصالة الثقافة والفن.

ولكن، مع تطور الفن الغربي باتجاه الحرية الواسعة في عملية الإبداع والتعبير الفني والأدبي، ووصلت إلى حدود قبول الفنون البدائية والتلقائية والفطرية والتطبيقية على أنها فنون إبداعية تدخل في مفهوم الفن التشكيلي، وتخضع لجمالياته وفلسفته، عاد الفنان العربي إلى فنونه التقليدية في الرقش والخط وفي الترقين والمنمنمات، فوجدها مستوفية لجميع تطلعاته في مسايرة تطور الفن الحديث في الغرب. واعتماداً على تراثه الفني الضخم، أصبح جاهزاً لإمداد

الحركات الفنية ببعض من إبداعاته الأصيلة، بل أصبح قادراً بفنه الأصيل على إنقاذ الفن الغربي من الهوة التي وصل إليها غارقاً في غياهب العدمية والعبث، وقادراً على تحييد فنه عن التشابه المحرج.

وينتقل الباحث إلى الكلام عن **يأس الفنان الغربي من المآل العدمي للفن**، دون الحديث عن **الاستشراق الفني** بحثاً عن فن أكثر مشروعية من مآل الفن الغربي الحداثي، وسعياً إلى تعلق الفن الحديث بالجمالية العربية مما عرضناه تحت عنوان "الفن والاستشراق".

ليس صعباً أن نفسر أسباب القلق المصيري الذي اعترى الفنان الغربي في بداية هذا القرن بالذات، قرن التحولات السياسية والاكتشافات الخارقة، وقرن الحربين العالميتين، وما بينهما وما تلاهما من تغيرات. حيث أعلن الفنانون ثورتهم على الحضارة البرجوازية، عن طريق إلغاءٍ كامل للقيم التقليدية، وكان على الفنان أن ينزاح بعيداً عن واقعه الذي أعلن سقوطه. وتجلى هذا النزوح واضحاً بالاتجاه إلى الشرق العربي. لقد أثر الشاعر بايرون في دولاركروا إذ زين له صوراً شعرية خيالية أسطورية عن الشرق، مما دفعه لإنجاز لوحته "موت الساردنبال"، ثُم كانت زيارة "أوجين دولاكروا" إلى الجزائر فرصة غالية عنده للاهتمام بالحضارة

وبالعالم الاجتماعي في جنوبي البحر المتوسط. وبالفنون التقليدية هناك، حيث يقول رونيه هويغ في كتابه (الفن والإنسان): «إن هذا الفن يعبر عن عالم زاخر بالعطاء والإبداع، إنه عالم مختلف تماماً عن عالمهم؛ فهو بعيد جداً وقديم جداً، بل هو أقدم من جميع الفنون التي تشكل أصلاً لفنونهم منذ عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر».

لقد تفجر في أوربا شغف جامح للبحث عن المنابع الثقافية في الشرق، وعن منابع تراث ضخم لا بد أن يتعرف الغرب أبعاده وأسراره.

وسيتزاحم المستشرقون حتى يرتعد الكتاب من هذا النزوح ويصيح جوفروا قلقاً: «لعل الأوربيين قد تخلوا عن فتح العالم. لقد توقفت إرادة القوة عن إلهامهم، والرسامون **يتجهون نحو الاستشراق، وأعمالهم تعبر عن إرادة محو الشخصية والفناء في الآخرين».**

هنا نتساءل: هل تبادل الغرب المثاقفة الفنية والإبداعية مع الشرق، أم أن الاستشراق كان سبباً لمحو الهوية الثقافية الغربية؟.

ويتحدث "بيزومب" في كتابه (الاغتراب في الفن والفكر) عن جولات الأدباء والفنانين في الشرق العربي، وعن انطباعاتهم واحداً واحداً. لقد زار البلاد العربية في

بداية القرن العشرين كتّاب من أمثال موريس باري ودوهامل وفلوبير وأندره جيد وموباسان وريلكه، وشاركوا جميعاً في تعريف الفنان الغربي على ذلك العالم المدهش الذي كانوا يجهلون. ويسرد "ازار" في كتابه (الشرق والتصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر من دولاكروا إلى رونوار) أخبار الاستشراق في القرن الماضي.

بعد هذا كله، أليس من المقبول أن يقوم الكاتب الأستاذ بن حمودة بالحديث عن الفن الغربي الاستشراقي الحديث والتشابه المحرج مع معطيات الثقافة الفنية العربية؟..

وتحت عنوان (الرومانسية وخلط المرجعيات) أراد الكاتب الحديث عن أثر الحداثة على الفن العربي والأدب، من خلال استعراض دراسة صلاح فضل لقصيدة محمود درويش، ومن خلال مقولة عز الدين إسماعيل بما تفرضه الحداثة من حجب الخصوصية الثقافية العربية.

لقد أغفل الكاتب أثر العولمة في الذاتية الثقافية، واستعاض عنها بالحديث عن أثر الحداثة. ولكن السؤال المقترن بما يفرضه علينا بحث التشابه المحرج: ما طبيعة الحداثة التي تأثر بها الفن والأدب في الشرق؟.

جميع الدراسات اتفقت بالرأي، أن الحداثة مفهوم غربي نتطلع إليه خارج حدودنا الثقافية. ولكن منهم من يحاول

استنساخ الحداثة الغربية بتشابه محرج على بعض نشاطاتنا الثقافية. وثمة من يبحث عن حداثة ثقافية تغطي مرحلة من مراحل تاريخنا الثقافي، ويكون لها جذور في هويتنا الثقافية، وتمثل حالة عربية خاصة، إذ تختلف الحالات باختلاف الأمم والشعوب التي تعيش مستقلة في أزمان الافتراق والخصوصية، وتختلف باختلاف القيم التي قامت عليها هذه الثقافات مما يفرضه علم الأقوام الذي يقرر أن تاريخ الثقافة، تاريخ خاص بكل أمة، وليس تاريخاً مشتركاً يمكن أن يكون موضوعاً للحديث عن نهايته أو عن نهاية العالم.

أردت القول إضافة، قد لا نرى في ساحتنا الثقافية والفنية معالم حداثة، بل ثمة معالم حداثة تعني التجديد، ولكنه تجديد ينتمي إلى ممارسات ناشئة لا ترتبط بجذور واضحة. ولكننا مع ذلك نتعامل مع أزمة حداثة غريبة، تنتظر حوارها مع الآخر، ولكن في نطاق الفن لا يبدو الخيار سهلاً، ذلك أن الحداثة مآل تاريخ الفن الغربي، هذا التاريخ الذي لم نشارك في صنعه ولم نصل إلى مآله الحداثي الراهن.

في الكتاب الموسوم (الفن العربي المعاصر والتشابه المحرج) تلمس الكاتب عناصره من الدراسات المختارة، أرادها سنداً لمعالجة مسألة اتباع الفن العربي لمدارس الفن المعاصر. ولكنني لم أستشف موقفاً خاصاً.

وفي قراءة لاحقة عودة شاردة للحديث عن التشابه المحرج تحت عنوان إشكالي عن (التصويرالعربي المعاصر وانفتاحه على ما لا يعبر للفن).

وينتقل الكاتب تحت هذا العنوان من الصفحة ٢٠٠ إلى الصفحة ٢٣٤ للحديث، دون تفصيل، عن الحداثة، ثم عن اللوحة الصغيرة عند أحمد فؤاد سالم، وعن الشعر، والمطابقة، وثقافة الصورة، والصورة الفوتوغرافية، ثم عن العلمانية، والميديا. هو فصل كامل جدير أن ينفصل عن الكتاب في بحث مستقل عن العنوان وعن التصوير العربي المعاصر.

ويسترد الشق الأول من الكتاب متأخراً، بعرض نماذج من صنّاع الفن العربي المعاصر، اختار شاكر حسن آل سعيد من العراق، وفاتح المدرس من سورية، كلّ في كتيب مستقل لا علاقة له بالتشابه المحرج، بل فيه يحدد تعريف كل منهما استناداً إلى مراجع وحوارات، ويقف عند رأي في أسلوب شاكر موسوم **بالحرفية والمهارة البصرية**، بل بمراعاة الأخطاء، باعتبارها **تجليات لجمال متشنج**، وتأويل آخر لأسلوبه من أنه **تحرير من رقابة القصد المسبق**. بينما يرى شاكر نفسه **بين الفنان والإنسان الكامل**.

ويتهم فاروق يوسف نصب الحرية لجواد سليم بأنه رياء، أو أنه نتيجة فكر برجوازي كما يرى شقرون..

وإذا انتهت المقارنة بين شاكر وجواد، ينتقل الكاتب إلى حوار حميم ومحرج تم بين أدونيس وفاتح، ما انفك يحضر على طول وعرض الكتاب المثبت لحوارهما المستمر أياماً ثلاثة.

يرى الكاتب «هناك باستمرار فارق يفصل بين فاتح المدرس وأدونيس، ومدار الفارق المذكور تمسك أدونيس بربط القصدية الإبداعية بالانخراط ضمن عالم مواز، في حين واظب فاتح على التأكيد بكل الصيغ والأقوال على علاقة المحايثة وعلى كمون القيم».

فيما يرى فاتح أن الفنان يتلمس الإحساس السحري عند الإنسان. ويبحث عن المسافة بوصفها الكون. كما يتحدث عن غلط التكوين الطبيعي، وعن علاقة الكلمة بالصورة، وعن الصوت بوصفه قيمة شاملة.

ومرة ثانية نتساءل عن علاقة هذا الباب بعنوان الكتاب.

أخيراً.. تتميّز هذه الدراسة بالبلاغة الأدبية التي تحملت بجهد واضح أعباء دراسة فلسفية، فرضت استعمال مفردات مبتكرة تغوص في بحر المعاني والأفكار النقدية بأسلوب الحداثة الشاعرية، وبمقوّمات السيمائية الدلالية، مع التمسك بأهداب التأويلية. مختاراً طريقاً صاعدة لا محل في مسارها لمرافئ وفقرات يستريح القارئ فيها كي يستعيد اهتمامه

لمتابعة تحري الكلام، في شبكة واسعة مكثفة من آراء اختار مصادرها لكي يثبت جدارته في الكشف عن غطاء كثيف، أخفى سعياً تليداً لبناء فلسفة الفن العربي المعاصر، ما زلنا ننتظر لملمة أطرافها من خلال دراسات جمالية تتجاوز حدود اللغة الميتافيزيائية أو المعربة.

قطار جامح من الأفكار الغزيرة بأسلوب متوقد، وبلغة متكاملة، وبموضوعية شمولية، متجاهلاً علامات الطريقة والفقرات التي هيكلت من دون عنوان أبحاثاً متجاوزة العنوان الكبير للكتاب، مترددة في عرض **مآزق التشابه في الفن الراهن** رغم عشرات الصفحات السِّمان.

تعقيب

د. محمد بن حمودة

على مبحث

د. عفيف بهنسي

"الفن والفكر الجمالي العربي"

الحداثة بين عهد الجامعات
وعصر الجمهرة

الحداثة وعهد الجامعات

عندما أعد جان فرانسوا بواري وعبد الله البلغيتي العلوي، ورقة تمهيدية لملف العدد المقبل: "السياسات التربوية وفلسفة التربية"، لفتا النظر بصوابية إلى هذا الخيط الناظم الذي بقدر ما حدد مبدأ تطور المجتمعات الحداثية بقدر ما يضع إصبعه على مبدأ أزمتها الحالية. وفعلاً، تعلِّمنا الورقة أنه «قد تطابق برنامج الأنوار مع عهد الجامعات التي كان نموذجها من دون منازع هو الجامعة الألمانية التي فكر فيها كل كبار المفكرين الألمان (كانط، هيجل، فيخته، شيلنج، نيتشه، وصولاً إلى هيدجر). إنّ النموذج الجامعي اليوم في أزمة واضحة للعيان، ويبدو أنه لا يتلاءم مع العهد الذي تلاه، والذي ينعته البعض بـ(ما بعد الحداثي)، أو (ما بعد الحداثة)،

دون أن نعرف ما الذي تعنيه بالتحديد أداة التصدير (ما بعد)؟»[1].

وفعلاً، كلنا يعلم أن أفلاطون وأرسطو استهلَّا عهد الجامعات بتأسيس الأكاديمية والليسيه. وحين كتب أفلاطون على باب أكاديميته أن "لا يدخلنَّ علينا من لم يكن هندسياً"، فقد كان يستهل عملية تحويل الرابطة الثقافية إلى رابطة حضارية تتميز بكونها رابطة ألفبائية وأبجدية. وبهذا الاعتبار فقد صير إلى ربط صلاحيات النص بمدى مساهمته في تحقيق النقلة من أدب القوة إلى أدب المعرفة، وهو الأمر الذي يتطلب تحويل الفاعلية الإشارية من الأشياء عينها إلى علاماتها البصرية. هكذا يصبح اشتراط سبق الكتابة يعني حرفياً سبق الإشارة على الكلمة. ومعلوم أنه بتأسيسه للكلاسيكية على ذلك النحو، قام أفلاطون بتتويج التحوير اليوناني للخط، بحيث يجعله في أساس ما اصطُلح على تسميته بالرابطة الألفبائية (la communauté alphabétique). وهي رابطة عمودية، وتفصل الفضيلة عن الفطرة.

---

(١) جان فرانسوا بواري وعبد الله البلغيتي العلوي: ورقة تمهيدية لملف العدد المقبل: السياسات التربوية وفلسفة التربية، ضمن مجلة (الأزمنة الحديثة)، مجلة فلسفية فصلية تعنى بشؤون الفكر والثقافة، العدد٢، آذار/ مارس ٢٠١٠، ص٩٨-٩٩.

بإيجاز نقول: إن نشأة الكتابة الألفبائية تزامنت مع إعادة تقويم مبدأ الحماسة في ضوء مقياس جديد، ألا وهو مقياس الشرعية الذي يكسر رابطة الكيان الطبيعي بالخط. وفعلاً، فقد قام اليونانيون بربط الكلمة بالصورة، وقد أشاروا إلى هذا التحول بمصطلح (الأكروفونيا). ويشرح محمد محفّل هذا المصطلح فيقول: هو «كلمة يونانية مركبة، وتعني الصوت اللغوي في أول كلمة. فصورة "كف" لا تمثل كفاً، بل الصوت اللغوي الأول في الكلمة وهو حرف "ك"، وصورة "رأس" مثلاً لا تمثل الرأس، بل حرف "ر"، وهكذا. ومن المعلوم أنه لكل حرف أبجدي مدلول يشير إلى رمز صوري»[1].

على هذا النحو تمّ شطب تعدد الوجوه، وأصبح التعاطف المخالط للصوت نفاقاً، كما أصبحت الطبيعة جموحاً، والأخير أصبح خطأً يستوجب العقاب. هكذا دشنت الكتابة خروج مجتمعات الحداثة من العهد الشعري للإنسانية، وذلك بضبط الكلمة "المخاتلة" من خلال الفصل بين الفم واليد، أي بين كيفية الوجود وكيفية العمل. وهي العملية التي ولّدت

---

(١) محمّد محفّل: في أصول الكتابة العربية، ضمن مجلة دراسات تاريخية، تصدرها لجنة كتابة تاريخ العرب بجامعة دمشق، العدد السادس، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨١، ص٦٠.

ضرباً من الكياسة التي ربطها بارت بنشأة الأدب بدلالته الحداثية. لنستمع له وهو يختصر الحديث في هذه العلاقة من خلال هذه الكلمات: «وأخيراً؛ هذه الملاحظة الباعثة -في اقتضابها- على التأمل، وهي أنّ مجموع أدبنا الذي كوّنته البلاغة وتسامت به الإنسية، قد نشأ من ممارسة سياسية-قضائية (هذا إذا لم نرد الاستمرار في الغلط الذي يحصر البلاغة في "الصور البلاغية"): حيثما وجدت الصراعات الأكثر فظاظة، صراعات المال والملكية والطبقات، التي يتكفل بها ويحد منها ويغذيها قانون الدولة، وحيثما وجدت المؤسسة التي تقنن القول المموه وتقوم بترميز كل لجوء إلى الدال، هناك يولد أدبنا»[١].

هكذا صير إلى المصادرة على ضرورة سبق الكتابة بوصفها الضمانة للتسليم بضرورة اعتماد مقياس "النظامي"، معياراً يتم على أساسه التنخيب. ذلك أن المهندس الذي من حقه دخول أكاديمية أفلاطون هو رجل كيّس لأنه يتوفر على القدرة على تطويع العلامات، ومن ثم يعاف مباشرة "الأشياء عينها". وباعتبار هذا الثبات على مستوى الخيارات فقد نبّه بارت على أنّ خوضه في خصائص البلاغة القديمة لا يعني

(١) رولان بارت: البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك، ١٩٩٤، ص ١٦٦.

انصرافه عن البلاغة كما هي في العصر الحاضر، فهو يلاحظ قائلاً: «ومن هنا جاءت فكرة حلقة دراسية حول البلاغة القديمة: وصفة **قديم** لا تعني أنه توجد اليوم بلاغة جديدة، بل بالأحرى تُقابل **البلاغةُ القديمة هذا الجديد** الذي لم يتحقق بعدُ، فلا يزال العالم مليئاً بشكل لا يُصدّق، بالبلاغة القديمة»[١]. وبقدر ما تضمن هذه البلاغة تشابه الغرب مع نفسه، بقدر ما تمثل خط الفصل بينه وبين غيره من السياقات الثقافية. ولذلك نبه بارت قائلاً: «المقصود بالبلاغة هنا، تلك اللغة الواصفة (التي كانت اللغة الموضوع بالنسبة لها هي "الخطاب") والتي سادت في الغرب منذ القرن الخامس قبل الميلاد، حتى القرن التاسع عشر بعد الميلاد، لم تُدرس هنا تجارب بعيدة (الهند، الإسلام)، وسنقتصر فيما يتعلق بالغرب نفسه على أثينا وروما وفرنسا»[٢].

ومن أهم ما قام به بارت هو التنبيه على أن ثبات المرجع يستند إلى قيم عائمة وسائحة، ومن شأن شيوعها أن يجعلها تتطابق مع الاشتمال الموسومة به الذهنيات، وهو ما يعني أن المرجع هو من طبيعة ذهنوية (mentale)[٣] لا ذهنية

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٠. (التشديد من بارت).

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٣) المبدأ هو أنّ الذهنوي هو الشامل Le mental, c'est le total

(intellectuelle). وبهذا الاعتبار يحاول بارت ألّا يكون ضحية النص الأدبي الذي يدعي القدرة على استيعاب لزاجة الظواهر الحسية، ومحاولة ربط صلاحياتها بطابعها العلامي والمؤسسي والبلاغي. لهذا نقرأ ضمن نص بارت اعتذاره التالي بصدد أسلوب كتابة كتابه عن البلاغة القديمة: «ويؤسفني أنه لم يعد باستطاعتي (لأسباب عملية) أن أوثّق مراجعه؛ فقد كان عليّ أن أدوّن هذه المذكرة جزئياً من الذاكرة، وعذري أنّ الأمر يتعلق بمعرفة شائعة، فالبلاغة غير معروفة جيداً، غير أنّ معرفتها لا تستلزم أيّ تبحّر في العلم، ويستطيع الجميع، إذن، أن يصل -دون عناء- إلى المراجع البيبلوغرافية الناقصة هنا»[١]. فهي مبثوثة في الذهنية العامة وليست محصورة التعيين ضمن المقولات النظرية أو التنصيصات الخطابية والقانونية. ويدقق بارت التماشي الذي سلكته البلاغة المذكورة حتى تبلغ شمولية الحضور المنوه بها فيقول: «إنّ فن البلاغة الذي انتقل أولاً عبر طرق فردية (معلم البلاغة وتلاميذه ومريدوه)، ما لبث أن اندمج في مؤسسات تعليمية، وكوّن في المدارس ما يمكن أن نسميه اليوم المرحلة الثانية من التعليم الثانوي والتعليم العالي، وتحول إلى مادة امتحان (تمرينات، دروس، اختبارات)»[٢]،

---

(١) رولان بارت: البلاغة القديمة، مصدر مذكور، ص ٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٣.

«وبعد أن تولدت البلاغة منذ خمسة وعشرين قرناً من النزاعات والمحاكمات حول الملكية، أصابها الإنهاك وماتت في صفّ "البلاغة" التتويج المسارّي (initiatique) للثقافة البرجوازية»[1].

هكذا تم دمج النموذج الشعري الأصلي في البلاغة، فتحولت الصورة من بعدها الشعري الرابط بين الاستعمال والمعنى الشائع والسائح إلى صورة فنية تربط بين الاستعمال والدلالة فتجعل من فاعلية الإبداع تأسيساً لصلاحية الاستنساخ، ومن الاشتراك في تملك كيفيات العمل مبدأ التشابه بين الأفراد، بل وبين المجتمعات. هكذا بدأ الإبداع يغادر نصاب الثقافة الشعبية ليستقر ضمن نسق المؤسسات التي تحوله إلى شأن حضاري. وعلى هذا النحو تأخذ الجامعات مجتمعات الحداثة على عاتقها: فالفن لم يعد خطاباً بقدر ما يصبح مؤسسات تعمل بطريقة لا تخلو من وجوه شبه بالجامعة (رابطة مؤسسية، معرفة مختصة، رغبة في توسيع الإشعاع إلى أكبر قدر ممكن، إلخ).

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٤ (صفّ البلاغة الذي تحدث عنه بارت هو الصف النهائي (البكالوريا حالياً) من التعليم الثانوي في النظام التعليمي بفرنسا خلال القرن التاسع عشر، وتم حذف هذه التسمية سنة ١٩٠٢م).

ولعلنا لا نرهق المقدمات حين نربط، من جهة بين ما تتيحه الاستعارة من ارتجال ومن أسبقية فردية في التأسيس لدلالة مستحدثة، ومن جهة أخرى بين سوق المنتجات الرمزية واستناده في مشروعيته إلى مبدأ **الملكية الفردية للأفكار**. وإجمالاً، يمكن القول إنّ رهان "إمبراطورية البلاغة" هو استغراق العبور من مجال يستند إلى مركزية الصورة الشعرية إلى مجال يقوم على مركزية الصورة الفنية[1]. والطريف أنّ رهان جعل الكتابة عنصراً في الثقافة العامة له شرط إمكان أساسي، ألا وهو الإذعان لضرورة تباعد الكلمة والكتابة والقطع مع الصورة الشعرية بوصفها المعنى برمته، لاستبدالها بالصورة الفنية باعتبارها محوراً استبدالياً. وباعتبار وظيفتها الاستبدالية هذه فإن من رهانات الصورة الفنية الرئيسية نذكر حرصها على تعميم القدرة على الاستنساخ وانتدابها شرطاً لندية مبدؤها التنافس في المباهاة بالكياسة، التي من بين مضامينها المعرفة، ومنه ارتباطها الوثيق بما يسمى "مجتمع المعرفة". كيف والتباعد الفني كان يقوم من العقد الاجتماعي مقام الرافعة، بما أنّ

---

(١) يذكر د.جابر عصفور أنّ «الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي». ذكره توفيق حمدي، ضمن كتابه: مواقف البلاغيين والنقاد العرب من الاستعارة، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢، ص ٥٧.

العلوية الفنية كانت هي الجهة التي تزوده بالعلوية الحقوقية التي يرتهن بها؟

لعله إذا كان كافياً للمجتمع الغربي أن يكتشف المطبعة ليوسم بالمجتمع الطباعي، فذلك لأنه على هذه القاعدة أمكن تحويل العالم إلى نص، ومن ثم أمكن استكمال تحويل ما يسميه ستراوس "الفكر البري" إلى فكر مشكّل بالنصوص، ويتم تحيينه دورياً من خلال النصوص. ومنذ ذلك الحين ترسخ الفرق الذي تحدث عنه الجابري بين مدلول مصطلح "الإصلاح" في العربية ومدلول (réforme) في الفرنسية مثلاً. وهكذا، يقول الجابري: «فمعنى (réforme) التي تقابل "إصلاح" في لغتنا العربية، هو "إعادة تشكيل" أو "إعطاء صورة أخرى للشيء". والمرجع الفلسفي لدى الفكر الأوربي في هذا المعنى هو ذلك الفصل الحاسم الذي تقيمه الفلسفة اليونانية (أرسطو بصفة خاصة) بين "المادة" و"الصورة" في الموجودات الأرضية»[1]. وفعلاً، ستتم المصادرة حداثياً على التعارض المبدئي بين القيمة الثقافية والقيمة الإبداعية، وهو ما سيؤدي إلى تعارض الشعر

---

(١) محمد عابد الجابري: مواقف، إضاءات وشهادات، سلسلة كتب صغيرة شهرية من (ملفات الذاكرة)، الكتاب الثاني والثلاثون، تشرين الأول/أكتوبر ٢٠٠٤، ص ٢٠-٢١.

مع الفن، وذلك بحكم انخراط الأول في القيم الثقافية وانزياح الثاني عنها. وهو ما كان مبرر مطابقة الروحاني مع الفكري وفصل كليهما عن الجسماني، خاصة أنّ الفن يقترن بالماهية بعملية الاستنساخ التقني[(١)]. وعلى هذا الأساس كان من السهل، ربما، تصور المقابلة بين ما سماه "بارت" عهد الإنسانية الشعري وما درج وصفه بعصر التأمل. وما الأهمية العائدة لسوق المنتجات الرمزية، ولصناعة المضمون الملازمة له، إلا لتفوقها، لا فقط في الاستجابة لانتظارات المنخرطين في لعبة المباهاة المذكورة، بل وفي مسايرة اتساع وتنوع المجالات التي يشملها هذا الغرض. على هذا النحو استكمل الفن انخراطه تحت لواء العلوية الحقوقية، وأصبح الفنان حراً في أن يعمل ما يقتضيه منه فنه، **ما دام أنه لم يصطدم لا مع القانون الجزائي ولا مع نواميس السوق** (أي

---

(١) وفي هذا الخصوص يقول (ولتر بنيامين) ما يلي: «من جهة المبدأ يستمدّ الفعل الفني قوامه الخاص به من جهة قابليته للاستنساخ، وذلك بناء على اعتبار أن كل ما يستطيع البعض إنجازه هو إذن في مقدور غيرهم من الناس. ولهذا أمكن اعتماد النسخة المطابقة (la réplique) وسيلة من وسائل تعلّم التصوير، كما اعتمدها المصوّر من أجل التّعريف بأعماله لدى الجمهور، وكذلك اعتمدها آخرون من أجل الارتزاق».

Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Editions Allia, 3003, p9.

إنه حر في أن يقايض حريته أو يتنازل عنها (كذا)). وعلى خلفية هذا التأطير الجزائي سيصبح التجديد تقليداً لا غير.

في كل الأحوال، يتعلق الأمر بثابت تشكيلي قوامه المواظبة على تحويل التنصيصات إلى مرئيات؛ وهو ما يسمح بتحويل الانفعال الاعتقادي إلى يقين ذاتي، أي يقين يستند إلى إبصار يقوم مقام الدليل العقلي والبرهاني. وهو ما عبّر عنه أفلاطون بقوله: «التصوير نوع من الحلم أبدعه الإنسان لأولئك الذين هم مستيقظون». فالتصوير، مثله مثل الاستيقاظ الذي عيّنه أفلاطون كشرط لإمكان التفلسف، كان يساهم إذن في الربط بين الوجود والوجود الصوري، أي يدخل الوجود في الماهية، وذلك توطئة لافتراض وحدة مركز الرؤيا والمبادأة. في مثل هذا السياق، يرتبط الاستيقاظ بما يسمّيه اليونان الانهمام بالنفس، والذي رهانه القدرة على بلورة حدّ النفس بشكل يسمح تالياً ببلورة ختم خاص لا يتعارض مع ما تتطلّبه الحداثة من لا تفاوت سياسي ومعياري بين المواطنين. ومنه مبادرة الغرب بالربط المبكّر بين التصوير والاستبطان، والربط بين الاستبطان والشفاء من **العبط والحمق**، بوصفهما موقفاً **يعتقد في صلاحية تأويل الخارج على ضوء الباطن**، وهو ما اقتضى من الحداثة استبدال أفق الانتظار بتحويل دلالة مصطلح "بووزيس" من

الإشارة إلى الشعر نحو التّعبير عن الفن. ومنه ارتباط التصوير الغربي بالتشخيصية من حيث هي اهتمام موصول بضبط أنماط تطابق الأشياء بالمعلوم وهو الفعل النظري بامتياز، وذلك بدليل اقترانه الحميم بالذكاء. فالذكاء هو قدرة على توسيع حقولية المعالقة من أجل استيعاب غرابة وغيرية المباين، ومنه تضمّنه لضارب مسرحي ودراماتيكي، أي تشكيلي بالمعنى الذي يفيده مصطلح "بووزيس" اليوناني، والذي يجعل من الإنشاء قدرة على الإبانة (monstration) وعلى إظهار ما هو مضمر. ومعلوم أن برغسون يقول عن الذكاء ما يلي: «بالمعنى الأوسع للكلمة، يبدو أننا نسمي "ذكاء" نوعاً من الكيفية **الدراماتيكية** في التفكير. فبدلاً من معالجة الإنسان أفكاره كرموز حيادية، يراها الرجل الذكي ويسمعها، ويجعلها تتحاور فيما بينها وكأنها أشخاص، فهو يضعها على المسرح، ويضع نفسه أيضاً، ولو قليلاً، على المسرح. فالشعب الذكي هو شعب معجب بالمسرح. في الرجل الذكي شيء من **الفنان**، كما يوجد في **القارئ** الجيد بداية ممثّل كوميدي»[1]. لا عجب إذن أن يربط الغرب، منذ عهده اليوناني بين الخاصية الإنسانية وبين القدرة على التأمل

---

(١) هنري برغسون: الضحك، ترجمة د.علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م، ص٧٢. التشديد من الكاتب.

البصري. ألم يجزم أفلاطون، ضمن محاورة (الخراطيل) «أن الإنسان لم يطلق عليه اسم "أنثروبوس" (إنسان) إلّا لأنه يتأمّل فيما تبصره عيناه». وباعتبار سبق الإشارة على القول فقد كانت المسرحة أقدر من الشعر على ربط الوجود بالاختيار بوصفه شرط قيام الرابطة الفكرية، والانتقال من تعريف أنثربولوجي للإنسان إلى تعريف اجتماعي له. وجدير بالتنبيه أنه في وقت تستند الوحدة الشعرية إلى وحدة باطنية، فإن الوحدة البصرية تستند إلى تماسك صوري وشكلي يعتقد أنه يمتاز بقدرته على أن يلمس قلب العالم نفسه. والهدف ههنا هو بلوغ كنه الأشياء، وأما الوسيلة فتوظيف الملامح كأدوات تعبيرية، أي ادعاء القدرة على بلوغ بواطن الأشياء من دون اللجوء إلى الحدس، وعلى مجرّد أرضية المرئي. ولذلك فهي أكثر إذعاناً لشرط إمكان المعرفة، إذ إنها ليست فقط تستوفي بقدر أكبر من الوحدة الشعرية صفة الوجود المقيّد بالوجوب، بل ولأنها تمتاز عنها بصفة الالتزام باشتراكية المقياس وإعطائها له للمرئية. وهي الوظيفة التي حاصل فعلها هو نفي ما هو موجود واحتواء ما لا وجود له داخل الفكر فحين ينجح، مثلاً، المعماري، وهو يبني الفضاء، في فرض إدراك هذا الفضاء، فإنه يواصل عمل النفي الذي يقوم به الفكر، وذلك بمطابقته ما قبلياً بين التعدّي الخيالي والتعدّي الفكري. لذلك كان زوس نموذج

الإله المرئي، والذي بسبب مرئيته، فهو بعيد، أي غير مهيّأ لأي نوع من أنواع العلاقات الانصهارية ولا تتلاءم مع علاقات الانعكاس. ذلك أن الطبيعة البصرية لبهائه توجب علاقة جبهية وتستدعي علاقة محاكاة غايتها التطابق الذي لا يشطب خارجية المعرفة بالنسبة إلى موضوعها؛ إذ لا بد من الإشارة أنه ضمن مثل هذه المقدمات فإن العالم هو نفسه أصبح ذاتاً. وهو ما يمهد للقول بأن الأشياء تفكر بما أنها وجود مقيد بالوجوب، ومن ثم ملتزم بالتولد الذاتي. ولذلك كان الرسم الكلاسيكي لا يسمح للمخيلة بأن تنهض بوظيفة الاستحضار التي تميّزها، إلّا في حدود ما تسمح به ملكة التصوّر، وتبعاً لذلك فإنها ما يعاضد ويدعم قدرات الفكر الإنشائية. ذلك أن تعاطي التشخيص لم يكن يسمح فقط بتحويل التصوّر إلى "تصوّر مطبق"، بل وكان يسمح كذلك باستيعاب صفة اللاتعيّن التي تسم الحسي بميسمها، وذلك قبل تحويلها إلى أشياء تؤلّف فحوى نظام الهوهو. وبفصل الأشياء عن اللزاجة الأصلية التي تتسبب في إبهامها يتسنى تحويلها إلى علامات تقبل الانخراط في اللعبة التداولية، وهو ما يترتّب عنه ضرورة اعتماد التاريخ إطاراً وحيداً وضرورياً ليكون الإنسان وليستوفي ماهيته.

وفي الكلام التالي لوالترج أونج صدى لهذه القطيعة الموالية لاستيعاب الخطي ضمن الكتابي: «إن نظرة الشعوب

الشفاهية في عمومها، وعلى الأرجح كلها، إلى الكلمات بوصفها ذات قوة تأثير سحرية؛ هذه النظرة ترتبط على الأقل في لاوعيهم، بإحساسهم بها من حيث هي منطوقة، ذات صوت، ومن ثم ناتجة عن قوة. هذا في حين ينسى الشعب المستوعب للطباعة بعمق أن ينظر إلى الكلمات على أنها شفاهية في المحل الأول، أي على أنها أحداث مشحونة لا محالة بالقوة. ذلك أن الكلمات عندهم تقترب من الأشياء، القائمة "هناك" على سطح منبسط. ولا ترتبط "أشياء" كهذه بالسحر بسهولة، فهي ليست أفعالاً، بل هي ميتة أساساً، مع أنها تقبل أن تبعث بطريقة دينامية. وتشترك الشعوب الشفاهية في النظر إلى الأسماء (وهي نوع كلمات) بوصفها ذات سلطان على الأشياء. وهذا اعتقاد نفترض عادة أنه شيء عفا عليه الزمان [...]، ولكن، إذا كانت الشعوب الكتابية والطباعية تحكم على هذا الاعتقاد، دون تفكير، بأنه عتيق بالٍ، فإن حكمها هذا بعيد عن الصواب[1]. ومهما كانت الفروق بين سجلات هذا الكلام الأخير وكلام عبد السلام بنعبد العالي الموالي، فإنه لا يفوت الممحص فيهما أن يلحظ حضور نوع من التصادي بينهما.

---

(١) والترج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، ١٩٩٤، ص ٩١.

يقول بنعبد العالي: «لفظ "نسخ" من الألفاظ التي تشكل فضيحة بالنسبة لمنطق الميتافيزيقا، منطق الحصر والهوية، إنه من الألفاظ التي تنطوي على معان متضادة، والتي تندّ عن الحصر، وبالأحرى الترجمة. إنها من الكلمات التي لا يمكن ترجمتها حتى داخل لغتها. وعندما يحاول "لسان العرب" ترجمة هذا اللفظ يقول: «النسخ إبطال الشيء وإقامة آخر مقامه. تبديل الشيء من الشيء وهو غيره. ثم نقل الشيء من مكان إلى مكان وهو هو»، نسخ: ألغى وأبطل وأزال؛ ثم نسخ: نقل. الترجمة نسخ واستمرار وإلغاء[1]». إنها الكلمة المخاتلة وقد أصبحت قدراتها التعزيمية (incantatoire) كذباً يوجب الفضيحة المقترنة بتعطيل التداولية.

عودة اللزاجة بعد التسليم بصلاحية "ما لا يعبر للفن"

عموماً ارتبطت الحداثة بلزومِ قوامه تحويل الطبع إلى فكر، ومن ثم فقد ارتبط أدب الحداثة بمهمة تنوير الأهواء، وبرفض القول باستحالة حضور حسي مليء ومطلق. وعلى هذا الأساس تمّ انفصل بين مختلف تجليات الحقيقية (علمية وفلسفية وفنية) وبين تنويعات "الدوكسا" (الخاطرة). وقد

(١) عبد السلام بنعبد العالي: في الترجمة، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٦-٢٧.

كانت الأليجوريا أهم الوسائط في هذا الباب. وبواسطتها اضطلع التصوير الكلاسيكي بالمطابقة بين الخبرة اليومية وبين الإرادة المجملة، **إرادة جمع العالم في لوحة**. ولأنّ النور هو مبدأ المجانسة الذي يسمح للتكوين بأن يضمن اتصالية زمانه ومكانه، فقد كان (النور) مقياساً مركزياً في تقويم صلاحية التكوين وصلاحية الحقيقة التي يبلورها. وبناء على هذه المقدمات، فإنه يصبح من الجلي أنّ الصنعة في التصوير هي فعل بلاغي يقوم إما بتحويل سياق لامعماري إلى سياق معماري، أو يقرّب الأخير من ماهيته ويزيد في تطابقه مع ذاته. وما حقيقة الماهية المذكورة إلا طموحها لأن تكون سياقاً كلياً، أي سياقاً حضارياً يقطع مع كل أشكال المحلية الثقافية. وقد تعينت هذه النقلة يونانياً في شكل ملفوظ مخصوص، عنينا بالحديث تلك المقابلة بين الدينوزوسية والأبولونية كمقابلة صريحة بين الريفي والحضري. ولهذا، فإنه لا عجب أن ترتبط مراجعة الكلاسيكية الحداثية بمعاودة طرح علاقة الريفي بالحضري والدينوزوسي بالأبولوني. ولا مشاحة -فيما نعتقد- أن المنعطف الانطباعي يجد مضمونه الرئيسي في تلك الحركة التي اضطلع بها المصور الانطباعي عندما غادر ورشته ونصب مسنده في الهواء الطلق. فعندما نقول إن الفن المعاصر، بوصفه تصويراً وفق المنوال

الانطباعي، هو فن الهواء الطلق؛ فذلك يعني أن الفن المعاصر يرد الاعتبار للديونوزوسية بالقياس للأبولونية، ومن ثم رد الاعتبار للريفي بالقياس إلى الحضري. ولذلك هبّت الحركات الطليعية بأنواعها من أجل إعادة ترتيب علاقة فعل العيش بفعل التفكير. ههنا فإنه إذا كان من الصحيح قولنا إن الفن المعاصر بدأ مع الانطباعيين حين جعلوا من بلورة الانطباع الشخصي هدفاً للعملية الإبداعية، فإنه من الصحيح أيضاً القول إن الفن المعاصر بدأ كذلك بردّ الفعل ضدّهم، أي حين تمّ وضع موضع مساءلة ثقة الفنان الانطباعي في قدرة اللوحة على تطوير الإيهام، بحيث يمكن للمتفرج أن يعيش الإحساس نفسه الذي عاشه الفنان المذكور. عندها توقف ارتهان البلورة الإبداعية باللوحة وبتوضيبها مكانياً، وهو التحرّر الذي سمح بمعاودة الاهتمام بالنحت على نحو عبّر عنه "روجي مور" بقوله: «النحت فن الهواء الطلق». قبل مور كان جياكومتّي سبّاقاً في تحرير النحت من إكراهات المسرحة والديكور. فالنحت مع جياكومتّي يتعاطى الخيال على نحو يحيل على فرقعة إحداثياته المألوفة، وذلك بحكم إذعانه للفراغ الذي يتخلّل تلك الإحداثيات المذكورة. بيّن إذن كيف أن تحرير النحت من الإيهام يؤسس لإمكان قيام نحت يستند إلى "الشيء عينه" ومتحرّر من مقولة: "يجري

الأمر وكأن"، وإن كان مثل هذا الاختيار يورد على المباينة والغرابة التي لا يسهل التعاطي معها. وفي كل الأحوال فالفن الذي يتحرّك ضمن إطار الهواء الطلق إنما هو فن يهدف إلى إنهاك الضارب العمراني في الإنسان، من أجل شدّ أزره في محاولته استعادة ضاربه الكوسمولوجي الذي قلّصه الفن الكلاسيكي بشكل خطير. ههنا يمكن تبيّن فرق بين أداء "جياكومتّي" لهذا الهدف وبين أداء "مور". فالأول كان يجسّد وحدة الإنسان ليبرهن أن خلاص الإنسان ليس تاريخياً، وإنما هو كوسمولوجي، وهو القول الذي من شأنه أن ينزع البداهة عن التاريخ وعن كل الأنظمة الاستبدادية والشمولية التي نكب بها الإنسان.

في المقابل، تصدر أعمال مور عن تفاؤل أصلي يشهد عليه التزامه بعالم الطفل كأفق مرجعي لأعماله. فغاية ما يتوق إليه عمله الفني هو أن ينغمر بالريح والشمس، ولذلك كان قوام إبداعه هو القدرة على مسايرة أفعال النشأة والنمو الحيويين. وفعلاً، أصبحت الحياة هي النموذج الإرشادي للنحت. وعموماً أصبح الفكر المعاصر برمّته لا ينزعج من حقيقة أن العائم ليس في الوعي.

على هذه الأسس سعى الغرب الحداثي إلى استلهام مبدأ "عبقرية الجوار" (Le génie du voisinage) على نحو يحرره

من سطوة الهندسي[١]. وفي الوقت الذي كانت فيه تلك الزمر الأجنبية تساهم في ردّ الاعتبار لعبقرية الجوار الكوسمولوجي اندفع أغلبية التشكيليين العرب وراء فورة الحداثة التي تلت نهاية عصر الصناعة الأوربي، ضاربين صفحاً عن بلاغة العبقرية المذكورة. وقد أشار شربل داغر إلى هذا الأمر عندما لاحظ أنّ «الطلاب المصريين، الذين اندفعوا للانتساب إلى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة في ١٢ أيار/ مايو ١٩٠٨م، عبروا طرقاً وشوارع، لم تكن انقرضت فيها الحرف الشعبية والصناعات الفنية، دون أن يبالوا بها- هي القيم البائدة والمتخلفة أمام القيم الجديدة الوافدة، التي كانت تبهر عيونهم، بقدر ما كانت تسطع في بيوت الأثرياء، المصريين مثل الأجانب، المزدانة باللوحات والتماثيل، كانوا يركضون غير عالمين طبعاً بما يحتفظ لهم التاريخ في جعبته من مفاجآت: عليهم أن يعودوا القهقرى إلى محترفات القاهرة القديمة، ولكن بعد أن أقاموا زمناً في محترفات

---

(١) يُذكر أنّ مارلو كان يعي حضارة بلاده كفريسة للهندسة. «فقباب المنازل سقطت، وصارت الشوارع مستقيمة، والملابس صارمة، والأثاثات قائمة الزوايا. وصارت حدائق القصور تعرض -بشكل لا يخلو من تناسق- النظريات الهندسية. فما يبدو لي أنه روح أوربا، هو الإبداع بلا توقف من خلال العمل، لعالم صار العمل قدراً له. فالرضوخ لإرادة الإنسان قد هيمن على كل شيء فيه».

الغربيين في "حي الخرنفش"». وفعلاً، يبدو أنه خلال بداية القرن العشرين أخذ يتجذّر التوجه الذي استهلته الانطباعية من خلال العودة لليابان. وبحكم نجاح الحداثة في تعميم التقليد الأكاديمي، بحيث نجحت في إرساء مجتمعات المعرفة، ولأنّ عودة الانطباعيين لليابان كان رهانها التباين من الفكر الأكاديمي، ومن نظام المراتب الملازم له، فقد كابدت الانطباعية مصاعب جمّة قبل أن تحظى بنوع قبول يسمح لها بأن تراجع التصوير على نحو يتخطى المشكلة الفنية، وأن تراجع منصب الشعري فتصالحه مع الحياة والتاريخ. عموماً اتجهت المراجعات الموالية للمنعطف الانطباعي إلى العمل على أن تستقل الساحة المدنية بأفق انتظاراتها، فلا وصاية رمزية للجامعات أو وصاية سياسية للأحزاب وأجهزة الدولة الإيديولوجية.

من المعلوم أنّ الساحة المدنية شهدت بداية ازدهارها مع عصر الأنوار وهو يرفع شعار العودة للإغريق الأقدمين. وبخصوص الأنوار يذكّرنا تودوروف الأدب بارتباطه التاريخي بضرورة سبق الكتابة، وفي هذا يقول: «فقد رأينا كيف وصف "فن الشعر" الخصائص النوعية التي تميز الملحمة والتراجيديا.. ومنذ ذلك العهد لم تكف الأعمال ذات الطبيعة المختلفة عن سلك المسلك نفسه. ومنذ بداية

النهضة أرسى هذا النوع من الدراسات تقليده الخاص: فقد توالت الكتابة عن "قواعد" التراجيديا والكوميديا والملحمة والرواية ومختلف الأنواع الشعرية. وارتبط ازدهار هذا النوع من الحديث بالبنيات الإيديولوجية السائدة، وبالمفهوم الذي تبلور عن النوع الأدبي في العصر نفسه: أي إنّ هناك معياراً يجب ألَّا ينحرف عنه العمل الأدبي. إنّ الأنواع الأدبية تنتمي إلى الأدب أو إلى الشعر أو إلى "اللغة الجميلة"»[1]، والحاصل هو أنّ القوى الحية الغربية ستتجه إلى تكريس فهم نصي وحرفي لمنطوق خطاب الجامعات، وتتجه من ثم إلى الاستقلال أكثر فأكثر بإدارة شأنها المدني، وهو ما تدرج بمسار الأمور نحو مقاربة عامة لم تنفك تقلص الفارق النوعي بين التسلية والمعرفة. فحين يرد على لسان مفكر بحجم تودوروف قوله: «إنّ البشر في حاجة إلى الأمن والتسلية بدرجة لا تقلّ عن حاجتهم إلى الحرية والحقيقة»[2]، فبناء على أنّ «أول سمة تكوينية لفكر الأنوار تتمثل في جعلنا نفضّل ما نختاره ونقرّره بأنفسنا، على ما تفرضه علينا سلطة

---

(١) تزفتان تودوروف: تطور النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا، ضمن مجلة ألف، العدد الأول، ربيع ١٩٨١، ص١١.

(٢) تزيفان تودوروف: روح الأنوار، تعريب حافظ قويعة، دار محمد علي، ط١، ٢٠٠٧، ص١٤٢.

خارجة عن إرادتنا»(١). وصدورا عن هذا الاستنتاج المبدئي العام الذي حين تقترن لديه الحرية بالسلطة ضمن السياق المدني فإنه يصبح عنده من الصحيح القول: «إنّ "فن الشعر" لم يفسح مكاناً للشعر (الذي كان له مكانة في ذلك العصر) في حين أنّ الشعر يُعتبر في عصرنا هذا التجسيد المطلق للأدب»(٢). بكلام آخر، لم تعد الرواية هي منوال الأدبية، وعاد الشعر ليفسح المجال للديونوزية لكي ترد الاعتبار للإحساس الشخصي بالجماعة كمقياس للأدبية.

خلال سنة ١٩٧٩م أصدر (بيير بورديو) كتابه الموسوم (التميز)، ليقابل بين حرص البرجوازية على ربط الثقافة بالمعرفة وفصلها عن التسلية. ومهما ترفعت البرجوازية، ومعها أطر الدولة العليا وأصحاب الوجاهة بأصنافها، عن التسليم بصلاحية الشعار المنادي بوضع المعرفة في قلب التسلية، فإن ذلك لم يمنع سوق المنتجات الرمزية من أن يحقق، غربياً، أكثر من نصف الناتج الخام العالمي (باعتبار أن البورصة الغربية هي البورصة العالمية). هكذا تحولت المواجهة التقليدية بين الثقافة والحضارة، وبين الثقافة العالمة

---

(١) المصدر نفسه، ص١٠.

(٢) تزفتان تودوروف: تطور النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا، ضمن مجلة ألف، العدد الأول، ربيع ١٩٨١، ص١٠.

والثقافة الشعبية إلى معادلة ضدية تضع المعرفة في مقابل الجمهرة. هكذا أصبح الإيكونوكلازم يرتبط لا بمعاداة الصورة الفنية، وإنما يرتبط بشكل أدق بتعطيل التطابق الاجتماعي بين مبدع ومستهلك للمنتج الإبداعي.

على هذا الأساس لم يعد الأدب إبداعاً بقدر ما أصبح اشتغالاً على الجاهز، واستبدالاً جذرياً للخيار الاستدلالي بالخيار الاستقرائي. إجمالاً كفّ التصوير بعد أن التزم بالتجريد عن أن يكون كيفية عمل، وأصبح كيفية وجود لا تهتم بالمنتج قدر اهتمامها بالخبرة الحاصلة لمن يخوض التجربة التجريدية. وكل المؤشرات تدعو -مع ذلك- للقول إنّ النقد الفني الغربي ما زال تحت سطوة الإرباك الموالي لتوسيع مساحة التضمين الفني حتى يقدر على أن يقارب في رحابته التضمين الشعري، ومع ذلك لا شيء يؤكد أنّ النقد العربي يربط من ناحيته المنعطف التجريدي بضرورة رد الاعتبار لمقولة العجيب ولبلاغته. وفعلاً، من شأن بلورة بلاغة العجيب أن تدعم مجهود ذلك العدد الكبير من الأفراد والهيئات العالمية التي يُفزعها التوجه العام الحالي نحو التشابه الصوري، وهو ما يفسر تعدد الأصوات المنبهة إلى **خطورة تحول سؤال الوجود إلى مادة لسوق المنتجات الرمزية.**

ويمكن أن نستعير في هذا الشأن مثالاً عربياً لبلورة رد الفعل المناوئ للإيكونوكلازم المناوئ للجمهرة والمدافع عن عهد الجامعات. وفعلاً يمكن الوقوف بعجالة عند نص بنى مقاربته لمسألة الهوية على أساس الخشية من تبعات استيعاب الصورة السمعية البصرية لغيرها من الوسائط. والنص المذكور ليس إلا كتاب (اللغة العربية ومشاكل الكتابة) لصاحبه البشير بن سلامة. وفعلاً، فقد كتب هذا الأخير في الثمانينيات منزعجاً من تأثير الوسائط السمعية البصرية على القراءة، ومن ثم على الكتابة، فقال مستفهماً ومحتاراً: «أفلم يبق "للمطبوع" إلا أن يتنازل عن كبريائه ويستنجد "بالمسموع المرئي" حتى ترجع له مكانته ويحبّب إلى الناس من جديد؟»[1]. ويشرح الداعي لطرح هذا التساؤل فيقول: «ذلك أنّ الوسائل السمعية البصرية؛ من إذاعة وسينما وتلفزة أخذت من وقت الناس الكثير، ووفّرت لهم من طرق التثقيف وألوان المعرفة ما كفاهم مؤونة الجهد، ويسر لهم المتعة، وأراحهم من عناء القراءة، وبدلهم ببرودة "المطبوع" حرارة النابض صوتاً، المشبع حركة. فزالت تلك الهالة التي كانت تحفّ "بالمطبوع"، وقدح الناس في سيادته، وكأنهم شعروا

---

(١) البشير بن سلامة: اللغة العربية ومشاكل الكتابة، الدار التونسية للنشر، طبعة ثانية، مزيدة ومنقحة، ١٩٨٦، ص٢٧.

بأنّ عهد سيطرته على العقول والنفوس قد زال، حتى إنّ بعضهم آمن بأنّ العصر الذي كان يهيمن فيه "المطبوع" على البشر، ويكيّف حياتهم، ويؤثر في طباعهم، قد انقضى، وأنّ عصراً آخر هو عصر الكهرباء والإلكترونيك قد أهلّ علينا بما يعتمده من وسائل تعبيرية شفهية»[١].

واضح أن ما يزعج البشير بن سلامة كمثقف استقلالي هو الإرباك الذي يمثله التلفاز بالنسبة إلى رهان التباعد الفني المركزي، والذي يتمثل في جعل المواطن مأخوذاً بجماع شخصه في الحياة الاجتماعية. ومعلوم أن الانخراط المشار إليه يقتضي قدراً من اللاتسامي، أي قدراً كبيراً من عدم أخذ الاستيهامات الشخصية مأخذ الجد. والحال أن وسائط الجمهرة (massification) لا تستمد قدراتها "التحشيدية" إلا على أساس ادعاء القدرة على التحرك ضمن سجل المباين، سجل حياة الأفراد الاستيهامية. ويحضرني في هذا الخصوص تشجيع المستشرق جاك بيرك للجهود المبذولة في بلاد المغرب العربي لتركيز المطبعة؛ في المقابل ساءه أن يتم استيراد المذياع؛ معتبراً أنه في وقت تمثل المطبعة نقلة من التلاوة إلى الكتابة، فإن المذياع سيمحو النقلة المتحققة مع المطبعة. وهو بذلك كان يسحب على بلادنا التشخيص الذي

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٦.

شاع في أوربا بعد ظهور المذياع والمشنع بما اصطلح على تسميته "صدمة الوسائط السمعية البصرية"، إذ اتهمت الوسائط المذكورة بجنوحها بمجال الساحة العامة، وتحويلها لشاشة عامة، وهو ما من شأنه أن ينقل إلى البيت ما كان يفترض فيه أن يتحرك ضمن مجال الساحة المدنية.

الواقع أن ما فات المدافعين بشراسة عن عهد الجامعات أنّ الرقمنة ليست صناعة؛ إنها تقنية عصر ما بعد الصناعة، وهي وسيط يقتضي كسر الوسيط، ذلك أن إدخال التعديلات له نفس قيمة التدخلات التي لا تحتاج إلى تعديل. ومعلوم أن برنامج الألوستراتور (Adobe Illustrateur)يدخل بعض التعديلات على الصور المتألفة من مجموعة من النقاط (pixel)، والفوتوشوب يختص بتعديلها على أساس معالجتها كخطوط ناقلة (vecteur) وليس كنقاط. هكذا أصبح الخط يتحرك ضمن مرجعية مفتوحة على التقديري (le virtuel) بمختلف دلالاته. ولعل ذلك هو ما حدا لوران كوهين-تانوجي إلى القول «إنّ الإنترنت يرتبط في الذهن عموماً بفكرة الحرية واللامركزية وعدم احترام التراتبيات»[١]. «وقد

(١) لوران كوهين-تانوجي: النظام الرقمي الجديد، ضمن كتاب (ما التكنولوجيا) (سلسلة "جامعة كل المعارف"، الجزء الخامس)، إشراف إيف ميشو، ترجمة محمد نايت الحاج =

ذهب (Michel Serres) إلى أنّ التقنيات الحديثة تمثل "الثورة الإنسانية الثالثة"، فقال: «لقد تحررنا من ربقة الإكراه الذي كان يمثله مجهود التخزين في الذاكرة، كما تحررنا من عدد من القيود الإجرائية المنطقية... فهذه العمليات جميعها (من تشغيل ذاكرة ومنطق إجرائي وخيال) تتحول شيئاً فشيئاً لتؤول مهمة القيام بها إلى الآلات والأدوات التي نستعملها. فما الذي سنربحه من وراء ذلك، وما نوع الإنسان الذي نحن ماضون اليوم في خلقه؟» يجيب الفيلسوف الفرنسي بأنّ ذلك التحرر يحمل طيَّه وعوداً باكتشافات جديدة وبقدرة جديدة على الخلق والابتكار...»[1]. هل هي ثورة تعادل في أهميتها وبُعد أثرها اختراع المطبعة؟

عندما كانت الكتابة تطويعاً للعلامات فقد كان من الطبيعي أن يتصرف الناقد وكأنه الصيرفي الذي يميز القطعة الجيدة من القطعة المزيفة. في المقابل تكتسي تلك الوظيفة بعداً إشكالياً بعد أن انفتح الرقمي على الضارب التقديري في الخبرة. وهكذا، لم يعد رهان الإبداع معرفياً، وإنما أصبح رهانه الخبرة والتجربة. هكذا لم يعد المنتج الفني مدلولاً،

= وعبد الهادي إدريسي، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥، ص١٢١.

(١) المصدر نفسه، ص١٢٧.

أي منشأ متناهياً، وإنما أصبح ضارب التقديري في كل شيء هو ما يجعل من العلاقات معه شروعاً دائماً. وعلى هذا الأساس اتجهت الأمور لاستبدال نظام المراتب المعرفي بندية كيانية ووجودية تسمح للجمهرة بألّا تكون نقيضاً للجدارة، بل لعله من شأن الجمهرة المذكورة أن تساعد على تخليص الحداثة من المطب الذي تورطت بخفضها للحضارة إلى مجرد عملية تمدين.

مفارقات المثقف الاستقلالي

كيف يمكن تحقيق الحداثة من دون خفض الحضارة إلى مجرد عملية تمدين؟ كيف يمكن للمدينة وللاقامية الحضرية (sédendarité) أن تصبح قيمة ثقافية تسمح بتخطي قطبية أدب القوة وأدب المعرفة؟

غربياً، تم لهذا الغرض رد الاعتبار للإيكونوكلازم. رهان هذا الرد للاعتبار هو إعادة صهر فكرة الجماعة لتنفتح على القيمة الشاملة، ولتصبح أمراً في المتناول، وهو ما يتطلب تحرير القيمة الشاملة من إكراهات المعرفة، وربطها -في المقابل- بمرجعية بالخبرة، ومنه الإذعان لضرورة رد الاعتبار للبله على حساب المعرفة، ومن ثم رد الاعتبار للشعر على حساب الفن. هكذا يمكن الانطلاق من القول إنّ الشعرية

المعاصرة تحفر في الأشكال الجاهزة لبلوغ ما بعد الحداثة، أو لبلوغ ما بعد الكلاسيكية، مع ما يتضمنه هذا الأسلوب من عفوية الانتماء الثقافي، وباروك الأزمنة الحديثة القائمة على الإيقاعات المضادة واللاتوافق والنشاز. وفعلاً، وحده الخيار الاستقرائي يسمح بلقاء الشعر مع النغم (موسيقا الراب مثلاً، هي إحياء لوضع المغني-الشاعر، وعودة لما قبل انفصال الشعر عن الغناء، الصورة مع الصوت، الكلمة المقروءة والمسموعة مع القارئ والمستمع)، فالغاية هي لغة الشعب، وهي مجال تعبيره التلقائي والحقيقي. وقد أوجز منجي الطيب الوسلاتي القول في خصوص قطبية استقرائي/ استدلالي عندما جزم أنّ «الأغنية عند كل المجتمعات تتوزع بين الغناء عن الواقع وبين الغناء عن المثال»[١]، وبالمثل؛ يمكن القول إنّ الشعرية يمكن توظيفها من أجل تشعير[٢]

---

(١) منجي الطيب الوسلاتي: المشهد الثقافي بين الموجود والمنشود؛ الأغنية التونسية أنموذجاً، ضمن مجلة (الحياة الثقافية)، جوان ٢٠١١، ص٧٢.

(٢) أستعمل كلمة التشعير على إثر صلاح فضل حين قال: «...لكن درويشاً يقوم بتشعير هذا الموقف في أشكال متعددة». صلاح فضل: محمود درويش، حالة شعرية، كتاب دبي الثقافي، أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٩، ص١١٤.

في المقابل يستعمل الدكتور فرج بن رمضان مصطلح المطقس؛ يقول: «... تحوّلت بدورها من عقيدة إلى دعوة فإلى حركة منظمة =

الواقع، كما يمكن تخصيصها لمهمة تبديه علوية المثال وعلوية النص. ولهذا، بعد أن ذكّر تودوروف قائلاً بارتباط الأدبية بتفضيل الأليغوريا على المجاز باعتبار النواة السردية التي تتوفر عليها الأمثولة بالقياس للمجاز، فقد تدرج للقول

= مطقسة (Ritualisée)». د.فرج بن رمضان: الدراسة الأدبية للكرامة الصوفية؛ أسسها، إجراءاتها، رهاناتها، دار محمد علي الحامي للنشر، السحب الثاني، ٢٠٠٩، ص ٥١.

ومن عينات التشعير التي حفظتها السير الشعبية يمكن أن نذكر هنا صورة الاعتراف النهائي الذي سبق تعليق قصيدة عنترة على البيت الحرام. يكتب د.جابر عصفور واصفاً: «ويتحقق النصر النهائي لعنترة حين يعلن امرؤ القيس الاعتراف به وينادي بأعلى صوته: ألا يا سادات العرب أشهدكم على أنّ الأمير عنترة قد سبقنا في الحسب والنسب، وعلا علينا بالفصاحة والأدب، وهو والله أفصح منا لساناً، وأثبت منا في حومة الميدان، وأقدمنا على إلقاء الشعر. وكان ذلك الإعلان بداية الشعيرة التي انتقلت بها الأحداث من ساحة الامتحان إلى ساحة العبادة، فيأمر عبد المطلب بن مناف الجميع بالذهاب إلى البيت الحرام للاستماع إلى قصيدة عنترة المختارة قبل تعليقها .وتصل الحكاية إلى نهايتها على يدي من أذن لأفعالها بالبداية، ومن كان عليه أن يؤم القائمين بشعيرة التعليق على الكعبة، وهو عبد المطلب بن مناف الذي جمع الصفتين؛ الدينية والدنيوية، والذي تصفه السيرة بأنه حاكم الحكام والمتولي على البيت الحرام، شيخ الحطيم وزمزم، حاكم العرب وجد النبي المنتخب». د.جابر عصفور: غواية التراث، مصدر مذكور، ص٥٦-٥٧.

إنه «قد استتبت الهرمينوطيقا أو نظرية التفسير حول النصوص الدينية، ولكنها امتدت إلى جوانب من الأدب عندما دار النقاش حول بعض البنيات اللفظية المشتركة بين النصوص الدينية وغيرها، فقد عكف المفسرون في القرون الوسطى على تناول الرمز أو التمثيل الشعري (Allégorie poétique). أما الحضارات التي عرفت "النظرية الأدبية" فتنطبق عليها الظاهرة نفسها»، وهذ المقدمات أحالته على الاستنتاج التالي: «ولذا فإنّ المؤلفات في فن الشعر (poétique) الهندية أو الصينية أو العربية، عالجت قضايا دلالية أو نفسية، وهي قضايا تتجاوز حدود الأدب (دون أن تستوعبه) وتدخله في إطار مجموعات ذات حدود متغيرة»[١].

بعد التساؤل كيف ومتى يتعارض الشعر مع الأدبية؟ يمكن بموازاة ذلك أن نلفت النظر إلى اختلاف الشعرية المعاصرة عن الشعرية الحداثية، وذلك باعتبار أنّ المسافة من الكلاسيكية هي التي تجعل من الشعرية المعاصرة حافلة بالمراجع المتعايشة رغم تناقضها.

في سياقنا العربي عموماً، والتونسي خصوصاً، ارتبطت عملية الملاءمة بين الشعرية والسردية في سياق مقاومة

(١) تزفتان تودوروف: تطور النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا، ضمن مجلة ألف، العدد الأول، ربيع ١٩٨١، ص١٠.

المستعمر، واضطلع بها جيل من الشعراء والنقاد الذين يمكن الإشارة إليهم بمصطلح "المثقف الاستقلالي". وفي هذا السياق، لا بد من الإشارة إلى أنّ طرح مسألة "السردي في الشعر التونسي المعاصر" هو طرح لخصوصية علاقة الشعر التونسي بالحداثة. وفعلاً، لا أعتقد أنني أرتكب شططاً في القول إنّ كل شاعر تونسي يتوفر على ضارب من الانفتاح على السردي، مشابه للذي عاينه الناقد محمد بن عمر لدى مصطفى خريف، إذ برغم خضوعه لضوابط النظم الخليلية، وانتقائه ألفاظَه من معجم الفصيح، وصياغته لصوره طبقاً لقواعد البيان البلاغية القديمة، فقد انتمى مصطفى خريف «إلى جماعة "تحت السور" الذين كانوا منشقين عن الثقافة السائدة. وهي الثقافة التي يعمل على نشرها جامع الزيتونة، وقوامها الوفاء التام للتراث العربي الإسلامي. فكتبوا شعراً ينتمي جله إلى اللون الغنائي بلغة قريبة من لغة الصحافة، تنفتح في أحيان كثيرة على لغة الحياة اليومية»[1]. هكذا يتميز الشاعر الحداثي بجرأته على مراجعة أنماط اختلاط المسموع بالنصوص. ولذلك سعى الأديب الاستقلالي إلى أن يشطب كل المسائل التي تتجاوز حدود الأدب. ومعلوم أن اختلاط

(١) محمد صالح بن عمر: بين سيرة مصطفى خريّف ومسيرته الشعرية: تكامل أم تعارض؟، ضمن مجلة (رحاب المعرفة)، العدد ٧٦، أيلول/ سبتمبر- تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠١٠، ص٥٣.

المسموع بالقيمة الثقافية، وبالجو العام، جعل الشعر قديماً ينعم بمحايثة ظلت طويلاً من اختصاصه، كما أن عدم الحسم في علاقة الشعر بالفكر، كما طرح النقد التراثي، يسمح للناقد المعاصر بأن يواصل الحديث عن أزمة الشعر المعاصر بوصفها أزمة سببها انتشار قصيدة النثر وتأسيسها لشعرية مفارقة؟[١] فهل ترتبط الشعرية المفارقة بعهد الجامعات في حين ترتبط الشعرية المحايثة بالجمهرة؟

مهما كانت صياغة الأسئلة تحتاج إلى تفصيل أكثر، فإنه يبقى من الصحيح القول إنّ المثقف الاستقلالي ما زال يقوّم أوضاع الشعر بمدى قدرة النص على إعادة صهر الجماعة. وهي المهمة التي تتطلب تحويل الشعر إلى فن مقياسه الأدبية

---

(١) يكتب في هذا الخصوص عبد السلام المسدي قائلاً: «ومع هذه النقلة يصبح الناقد مدعواً إلى إنجاز وظيفة أركيولوجية -على دلالة رجال الحفريات- ليعيد بناء العلاقة "الطبيعة" بين المتلقي والشعر، من خلال إعادة بناء نظامية المجاز، ومن خلال رسم خارطة الدلالات. فكأنما الناقد مدعو إلى تمكين الشعر من جواز سفره نحو مملكة الجمهور. فيما مضى -حين كانت تسود الشعرية المحايثة- كان الشعر يمر إلى الناقد بعد أن يتلقاه الجمهور. واليوم، مع سيادة الشعرية المفارقة، كأننا بالشعر يأتي إلى الناقد أولاً ليقوم بوظيفة "المصفاة" قبل أن يصل الشعر إلى متلقيه». عبد السلام المسدي: شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد، ضمن مجلة فصول، العدد ٦٨، شتاء-ربيع ٢٠٠٦، ص٣١١.

قبل أن يكون غرضه التشعير، أو ما ساير ذلك من وسائل التعبير عن حس الجماعة. ومن عينات هذا التوجه المميز للناقد الاستقلالي هذا الكلام الوارد على لسان جعفر ماجد، والذي يُلزم النقد بمهمة أساسية وهي «أن يذكّرنا كلما نسينا بأنّ رسالة الشاعر رسالة فنية، فالناس كثيراً ما يتحدثون عن أبي القاسم الشابي، ويحشرونه غلطاً في زمرة الشعراء الملتزمين، لأنه ذكر الشعب وأحس بآلام الضعيف وهدد الطغاة، ولكنهم لا يقولون، أو لعلهم لا يفهمون، أنه لم ينجح في تلك القصائد لأنه كتبها للشعب؛ بل لأنه أحس معانيها بالدرجة التي أحس بها عواطف الغزل والشكوى، أما مذهبه الأدبي فقد وضحته مراسلاته مع أصدقائه حيث فصل بين الفن والشعب بلهجة عنيفة، وعاتب بعض معاصريه على التقيد بالظروف السياسية»[1]. وفي تقديري، فإن من مفارقات المثقف الاستقلالي تعويله على التحديث في العبور بالشعر من الانخراط في أدب القوة للالتحاق بأدب المعرفة. ومن شأن غياب الحرص الكافي على التمييز بين الحداثة والتحديث استدراجه للمرادفة -الواعية أو غير الواعية- بين النتائج والأسباب، فلا يذعن للحرج الملازم لكل الخيارات

---

(١) جعفر ماجد: كيف ننقد الشعر؟، ضمن مجلة (الفكر)، السنة ١٤، العدد ١٠، جويلية ١٩٦٩، ص٤٨-٤٩.

المذهبية، لكونه يختزل الأدبية إلى بعدها الترتيبي البحت. عموماً، جرى الأمر وكأن النقلة هي مسألة إجرائية ولها من السلاسة القدر نفسه الوارد في كلام اليوسفي التالي: «في الشعر بدأت قصيدتي منذ منتصف الثمانينيات تعجّ بالأصوات والنداءات والأحداث والأجداد، والكثير من الشخصيات التي تريد التعبير بطريقة أوسع، فاقتنعت أنّ مجالها الرواية بالضرورة»[١]. هذا المرور يمكن تبريره بأنه عبور من نظام التعبير إلى نظام الانتباه، وأنه لا فن حيّ غير الذي ينهل عناصره من محيطه. لكن الإشكال هو في تغفيل المثقف الاستقلالي لدور حس الجماعة في ربط الشعر بالأدبية، وذلك باعتبار أن انفتاح الأخيرة على السردية هو من أجل تحويل المواطنة إلى قيمة ثقافية، وذلك من خلال تمكينها من البداهة الحسية التي هي جديرة بها. مفاد القول أن رهان الأدبية في انفتاحها على السردية هو توشيج الجماعة مع النص، وليس التهويم في فيافي الخطاب والتغريب عن الناس وعن الجماعة. وفعلاً، مال المثقف الاستقلالي إلى السياحة في النص، وترفّع عن الحضور الحسي في العالم، معتبراً أن لزاجة الأخير هي ما يصيبه بخفض ما بعده خفض، لكونه

(١) ذكره خالد الغريبي: السرد والتأويل، قراءات في النص السردي العربي الحديث، حقوق الطبع محفوظة، آذار/مارس ٢٠١٠، ص٦٢.

يصدّر الذوقي على المعرفي والمحلي على الكلي. وللتذكير، فقد ارتبطت نشأة الحداثة منذ بداياتها اليونانية باستيعاب البنية التصغيرية الموسومة بها الصور ضمن مقاييس الكبير والصرحي؛ ذلك أنه لا يمكن للمجتمع أن يكون حداثياً إذا لم يكن يلتزم بالتداولية، ولا تداولية من دون تحويل "أدب القوة" إلى أدب معرفة، وهو ما يحيل على صعيد الصورة إلى ضرورة تحويلها إلى غرض فني، أي غرض ملتزم بقواعد صارمة ومشتركة؛ أي لا بد من تكريس التباعد الفني الذي من دونه لا يمكن ضمان وضوح الأعمال الفنية على نحو يستدعي تحويل القيم الثقافية إلى قيم ملتزمة بصلاحية الاستعراض، وكلها اعتبارات تفصل عن الحضور الحسي في العالم. ومن أظهر عينات ارتباط الفن التشكيلي بالتباعد وانزياح الصورة الصغيرة عن هذا الاقتضاء هو ما يتسم به الجدار من انفصالية في مقابل حميمية وقرب السجاد. وقد تضمنت مجلة (فنون إسلامية) في عددها الأول كلاماً لمحمد رضا صفوي يشيد بالسجاد ويبخس من قيمة الجدار على أساس لا تلاؤم الآنية مع الخبرات الذوقية التي يستتبعها السجاد. يقول المذكور: «ففي الوقت الذي كان فيه دافنشي يقوم بصنع تحفه الفنية المعروفة، كان حائكو السجاد الإيرانيون مستمرين بالتعبير عن أفضل مشاعرهم الفنية على السجاد الصوفي والحريري، من خلال أروع تصميمات فن

رسم المنمنمات للطيور، والأشجار وصور الجنة الموعودة المستوحاة من القرآن الكريم»[١]، كما حرص على أن يؤكد قائلاً: «إنّ الحاجة إلى السجاد الفارسي المحاك يدوياً لم يكن نابعاً من شعور برجوازي لامتلاك الغالي والنفيس، بل كان سبيلاً للرسامين للتعبير عن أنفسهم وطاقاتهم الإبداعية»[٢]. هكذا تهتم المنمنمة بالتعبير، وتحرص الجدارية على الدقة التي توجبها التداولية. ولهذا تستمد المنمنمة من الطاقة الداخلية بواعثها، وتستمد الجداريات من المعرفة مسوغاتها. إجمالاً، بالإمكان الجزم أنّ الصورة المصغرة تمتاز بكونها قادرة على أن تجعل من القيمة الشاملة أمراً في المتناول، ومن ثم تجعل من الشعر خبرة قريبة وموسومة بالعمومية[٣]. في حين تكرس الجداريات صلاحية

---

(١) محمد رضا صفوي: الأصالة وروح الإبداع عند حائكي السجاد، ضمن مجلة (فنون إسلامية)، العدد الأول، خريف ٢٠٠٩، ص١١.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠.

(٣) يحسن في هذا السياق أن نستحضر ملاحظة الدكتور عبد السلام المسدي التي مفادها أنه «فيما مضى -حين كانت تسود الشعرية المحايثة- كان الشعر يمر إلى الناقد بعد أن يتلقاه الجمهور. واليوم، مع سيادة الشعرية المفارقة، كأننا بالشعر يأتي إلى الناقد أولاً ليقوم بوظيفة "المصفاة" قبل أن يصل الشعر إلى متلقيه». عبد السلام المسدي: شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد، ضمن مجلة فصول، العدد ٦٨، شتاء-ربيع ٢٠٠٦، ص٣١١.

التباعد الفني. ومن هذا المنظور يصبح قولنا مع مبروك المناعي إنّ «الشعر فضاء إحضار وعالم مصغّر مخلوق من رغبة الشعراء في أن يحوّلوا العالم على ما يشتهون»[1] قولاً حمالاً لوجوه؛ فهو قدحي حين يقال من وجهة نظر مرجعها عهد الجامعات، وهو تحفيزي حين تكون الجمهرة أفقه.

ومن نافل القول في هذا السياق التنبيه على أن الجمهرة لا يمكن لها توليد السياق الذي يسمح بأن تصبح القيمة الشاملة أمراً في المتناول إلا في ضوء توفر رخصة بعينها؛ وقوام الرخصة المذكورة مُسْبقاً يسلّم ببداهة ازدواجية المرجع: من ناحية مرجعية القصي، ومن ناحية أخرى المرجعية التاريخية الاجتماعية. ولأن التوجه الجداري التلقائي يصادر على ضرورة توحيد المرجعية، فقد اقترن ظهور الجداريات ببدايات إرساء دعائم التباعد الفني. ومن بين النقاد العرب المعاصرين الذين يلتزمون بهذا الإرث الفني، ويدعون للالتزام الجمعي به، نذكر الصديق حاتم الصكر؛ فهو يعتقد أنه «في بلداننا ذات الإرث الحضاري الفني ينبغي إنهاء القطيعة بين جهل المتلقي لوظيفة النصب في فضاء مدينته، وبين منجز الإنسان في هذا المجال قبل آلاف

---

(١) الدكتور مبروك المناعي: الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٤، ص٢٥.

السنين، حيث شهدت بلاد وادي الرافدين أعمالاً جدارية ضخمة ذات طابع سردي تحكي انتصارات الجيوش، وقصص المجد، والأعمال التي قام بها البشر في كيفيات متقدمة متعددة الأشكال، كالزقورات أو المصاطب السومرية المصممة لتُرى من مكان بعيد، وكذلك الأختام الأسطوانية، والألواح والأفاريز، وما حفظه تراث وادي الرافدين الفني من تطوير لتلك الفنون»[١]. ولكلام الدكتور حاتم مزية الربط بين العلوية الفنية التي يتوسلها الجدار، وبين نشأة المدن-الدول وما تلاها من حرص على فصل السياق التاريخي عن خلفيته الكوسمية الطبيعية. هكذا نخلص للاستنتاج أنّ الفن هو من طبيعة سردية؛ لكونه حكاية مسيرة مستنيرة بمعرفة أمجاد المدينة، وهو محاكاة صورية لها. وعلى هذا الأساس الفني العام اشتملت الجداريات على ما يسميه الدكتور حاتم الصكر "اعتقاداً جمالياً قرائياً" (مع تشديدنا على المكوّن القرائي)، ولذلك تجده يؤرخ مثلاً للجداريات الآشورية بالاستناد إلى خلفياتها السردية؛ مذكّراً كيف أنّ الآشوريين جعلوا «السرد القصصي سبيلهم لتسجيل تفاصيل الأحداث

(١) د. حاتم الصكر: نصب الحرية لجواد سليم -الفضاء البغدادي الآهل، ضمن كتابه الموسوم: (أقوال النور: قراءات بصرية في التشكيل المعاصر)، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط١، ٢٠١٠، ص٢٧-٢٨.

الحربية في شريط مصور تسهل متابعته»[١]. بكلام آخر، كانت الجدارية نصاً عمومياً، شأنه شأن النص الطباعي أو النص الإشهاري أو النص التداولي بشكل أعم. وهذه الطبيعة النصية هي ما يدرج الجداريات ضمن الأفق الفني، ويقطع -من ثم صلاتها- بالسجاد بوصفه **جملة** شعرية و**لمحة** بصرية. ولأن الجدارية نص فإنها ذات طابع تركيبي (لوحة)، وهذا الطابع التركيبي هو تحديداً وجه صلة النسب التي تشدها للمدينة ولبلاغتها. وهذه البلاغة تحديداً هي ما يصل الماضي الكلاسيكي لهذه المدن مع حاضرها، وذلك على الرغم من كل المراجعات التي قام بها الفن المعاصر.

إجمالاً، يمكن القول إنّ الجداريات ليست إلا لبنة من لبنات المسبق الذي يصدر عن التسليم بضرورة استبدال الصورة، بوصفها المعنى برمته (المنمنمة)، بالصورة من حيث هي حاصل محور استبدالي (زاوية نظر). وحين نتذكر ههنا مرة أخرى انزعاج بن سلامة من التلفاز، فإن دلالته ستكون أوضح هذه المرة. إنها انزعاج من دور الجمهرة في تكريس عملية استبدال مضادة للتي يسعى إليها المثقف الاستقلالي، والتي رهانها ربط الصورة بالساحة العامة، ومن ثم الحرص على تلاؤم الصورة مع بنية الكبير. في المقابل

(١) المصدر نفسه، ص٣٢.

يمثل التلفاز تصنيعاً وتعميماً غير مسبوق للبنية التصغيرية. لا عجب أن يبدو المثقف متعالياً حين لا يأخذ في اعتباره تبعات الجمهرة الموالية لتعميم البنية التصغيرية، وما تتيحه من رد اعتبار للثقافات المحلية، وللحميمي وللشعبي من دون تعطيل معايير الجدارة التي يستند إليها نظام المراتب المترتب عن عهد الجامعات. لم يعد التنخيب هرمياً، بل أصبح التنخيب مجرد تأصيل. وهذا التعالي المترتب عن التمسك بالتنخيب على النمط الأفلاطوني هو الذي ما انفك يعرض المثقف الاستقلالي لسوء الفهم من طرف أبناء وطنه. وتجنباً للإسهاب في هذا الباب سأكتفي بالإشارة إلى حيرة الدكتور محمود قطاط حين تعرض للحديث حول موقف طه حسين من الموسيقا العربية. واعترافاً منه بوطنية العميد، ولكن وعياً منه بفداحة تبعات موقفه من موسيقا أمته، انتهى به الإحباط إلى التسليم بـ«حقيقة هذه الازدواجية الغريبة والقائمة على: "التمسك بالوطنية على الصعيد السياسي والتنكر لها على المستوى الثقافي"»[١]. من ناحيته، لا يتردد الدكتور شربل

---

(١) أ.د.محمود قطاط: الحفاظ على الهوية من خلال الموسيقا [الموسيقا أحد أهم مظاهر الهوية العربية]، ضمن وثائق المؤتمر الدولي حول "التوجهات والرؤى المستقبلية للموسيقا العربية"، مسقط، ١١-١٤ كانون الأول/ ديسمبر ٢٠٠٤، إصدار وزارة الاعلام، سلطنة عمان، ص٤١.

داغر في الحديث عن الوضع المأسوي للدارس الاستقلالي. وقد كتب الأخير بهذا الخصوص فتحدث عما أسماه "أسى مأساوي"، علته أنّ «الدارس الاستقلالي مسبوق دائماً، حتى بعد الاستقلال، بعجلة البحث الذي أجراه ويجريه، في هذا الموضوع أو ذاك، كتاب متحدرون من بلاد الاستعمار نفسها. ويشير هذا الكلام كذلك إلى طلب الباحث الاستقلالي التكفل بموضوعات بلاده، والاضطلاع بها، من ضمن مسؤولياته الوطنية والثقافية الطبيعية. إلا أن التكفل بها تحول دونه مشاكل تكوينية ولا يكفي فيها إبداء الأسى، بل الوقوف في صورة مزيدة عند هذه الظاهرة، وعند المنظور المناسب لدرسها [...] فما غيب عن هذا الكلام، وإن يقع في أساسه، هو حقيقة الفعل الاستعماري، بما أحدثه في الواقع الفني (وغيره) من "استيلاد"، أي حدوث الفن وفق الطريقة الأوربية، وبما استدعاه هذا الفعل وأوجبه من عناية بحثية مكملة له»[1].

وتبلغ المأساة ذروتها حين أذعن عهد الجامعات في الغرب لمقتضيات الجمهرة[2]، فلم يعد يفصل الفضيلة عن

---

(١) شربل داغر: العين واللوحة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٦، ص١٦.

(٢) منذ قليل كنت أشاهد على التلفاز كلمة فرنسوا هولاند أمام أنصاره المجتمعين بساحة الباستيل لتهنئته بفوز الاشتراكيين برئاسة الجمهورية بعد ٣١ سنة بالتمام والكمال: ٦ ماي ١٨٩١/ ٦ ماي =

الفطرة، وقام من ثم برد الاعتبار للخبرة حيال المعرفة، وللعبقرية في علاقتها بالأستاذية، وبادر المنعطف الانطباعي برد الاعتبار للسذاجة وللعفوية وللنباهة ولسلامة السريرة، في الوقت الذي يواصل فيه المثقف الاستقلالي تشبيك العقول ونشر الأنوار مع ما يستتبعه من استهانة بالسذاجة والعفوية الموسومة بها الجموع. وبالعودة إلى شربل داغر سنجده مهتماً بالإرباك الذي تسببه هذه الظاهرة حين تشمل مواطناً عربياً. وعلى رأيه «تحتاج هذه الظاهرة "الهاوية"، أو "العفوية"، (وفق تعابير ذلك العهد) إلى نقد مخصوص، إذ تُدرس "بالمفرق"، لو جاز التعبير، فيما يجب درسها "بالجملة"»(١). ويضيف قائلاً: «وجب التوقف عند تغير في البنية الاعتقادية، بما تمثله من مغريات باتت جاذبة،

= ٢٠١٢. ولكن هذه المطابقة التاريخية يشقها فارق رئيسي: ميتران لم يكلف نفسه عناء التحول لساحة الباستيل، واكتفى بكلمة متلفزة دامت ثلاث دقائق. وبفصاحته المعهودة استهل كلمته بقوله: «إنني أستحضر العيار التاريخي...». لقد كان حاكماً فيلسوفاً يجسد عهد الجامعات مهما كانت يساريته... واليوم، سواء السلطة كانت عند اليمين أو اليسار، فإن الجمهرة تخضعها لمقاييس المجتمع أكثر من قبل... وما ينبغي ألّا يفوتنا هو أن المجتمعات أكثر أريحية من الأجسام السياسية....

(١) شربل داغر: العين واللوحة، المركز الثقافي العربي، مصدر مذكور، ص١٠٩.

ولا سيما لهواة، ربما مهمشين أو قليلي العدة في بيئاتهم. ويزيد من لزوم ذلك أنّ هذه الظاهرة العفوية شهدت تشجيعات أكيدة من فنانين ونقاد أوربيين، على ما تظهره غير شهادة وواقعة. كيف لنا أن نفسر -لولا وجود هذا التشجيع- قيام معارض تشكيلية لهؤلاء الهواة في مدن أجنبية، وأحياناً قبل بلادهم: ينتظم معرض بن علال الأول في واشنطن، في العام ١٩٥٢م، ومعرض العقوبي الأول في صالة العرض الشهيرة بيتي برسونس في نيويورك في العام ١٩٥٢م، ولا يتأخر أندريه بروتون عن تقديم الفنانة باهية في صالة عرض "مايت"، الشهيرة في باريس في ١٩٤٧م». ولو اكتفينا بعينة واحدة تبلور ضمن مجال التصوير ما لاحظه محمود قطاط من حضور الوطنية على الصعيد السياسي، وتنكر لها على المستوى الثقافي، لذكرنا مثال أكرم قانصو. فقد بلغ انخراط الأخير في الأكاديمية إلى حدّ وصل به إلى الحديث عن التصوير الشعبي حديثه عن عصر جاهلي. من ذلك ما كتبه في خاتمة كتابه الموسوم (التصوير الشعبي العربي). يقول المذكور: «إذن التصوير الشعبي هو عربي أولاً، قريب أو يحمل بعض خصائص التصوير الإسلامي[...] هنا نشير إلى أنّ استخدامنا لكلمة (قريب) من التصوير الإسلامي، وليس عبارة (متأثر) تعود إلى أنّ مفهوم التأثّر يحمل معاني عميقة، منها معايشة الحضارة الإسلامية، والاطلاع على الفكر

الإسلامي، والغوص في مفهوم العقيدة والوقوف على قيم الدين. وهذا بالطبع ما كان يفتقر إليه الرسام الشعبي، بحكم بساطته وجهله بالقراءة، وبحكم ثقافته المتواضعة التي أكسبته إياها ظروف الحياة»[١].

من الواضح أن أكرم قانصو لا يشارك الفن الشعبي أيّ موطئ قدم، وأنه باشره من الخارج، ومن ثم حوله لموضوع دراسة أكاديمية، أي دراسة يتسم مقياس التقويم الذي تعتمده بكونه ليس كامناً وإنما مفارق. آية ذلك قوله صراحة: «أهمل الفنان الشعبي في لوحاته قواعد المنظور بالمعنى الأكاديمي للكلمة، أي المنظور البصري كما عرفه الفن الغربي، وهو العلم الذي يحدد وضعية الأشكال في البعد الثالث انطلاقاً من زاوية البصر، واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر»[٢]. وبعد التساؤل عن السبب الذي جعل الكاتب يصادر على أن مجال البصري هو الأفق الذي ينبغي أن يطمح إليه التصوير الشعبي، يحدونا التساؤل عن علاقة الدين بهذا الخيار، وإلى أي مدى يمنع ضعف التغلغل فيه المصور

---

(١) د. أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٩٩٥، ص١٨٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١٣٥.

الشعبي من التقدم باتجاه الأكاديمية في التصوير؟ ولماذا لم يتساءل أكرم قانصو أكان المصور الشعبي قد ترك المنظور الهندسي والمعالجة الأكاديمية اضطراراً أم اختياراً؟ هل حقاً يرغب المصور الشعبي في نقل الواقع فيصبح ممكناً أن نتحدث مع الدكتور قانصو عن عجز عن تحقيق هذا الهدف ولجوء «إلى اختصار بعض الأجزاء والتفاصيل غير الضرورية؟»[1]. وتزداد حدة المفارقة حين نتذكر اللزوم الذي ورد في الصفحة السادسة عشرة من كتاب بول كلي الموسوم (نظرية الفن) والذي يطالب بضرورة الوصول إلى تهيئة منطقة تماس ليلتقي على أديمها الفنان و(العامي) (Le profane)، وهو بذلك يقوم بتحييد فاعلية التباعد الفني ويستهل عملية المصالحة بين الإبداع والجمهرة. هكذا استعاد الخط مع كلي طبيعته الانبثاقية واسترد صلاته المبهمة بالفوضى وبالنظام. وقد أوجز كلي هذه الفاعلية المحبو بها الخط البراء من فصل الروحاني عن الجسماني فقال: «كان الخط هو العنصر المسيطر، العنصر الأول، وحتى الآن يبدأ أطفالنا في التعبير بالخط، ففي لحظة من نموهم يكتشفون أنّ الخط يتولد من الحركة، من حركة نقطة، ولتكن مثلاً طرف الإصبع، وينفجر الحماس لديهم من هذا الاكتشاف المبهر، وهو الأمر الذي

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٠

يصعب علينا تخيله، وتبدأ عملية تحريك القلم في أي اتجاه وبحرية كاملة، وعندما يتوقفون لتأمل ما فعلوه، يجدون أن الخطوط قد ثبتت فوق الورقة، هؤلاء الأطفال المغرمون بالفوضى في تلك المرحلة من العمر ليسوا بفنانين، ولكن بعضهم سيبدأ سريعاً في البحث عن نظام ما داخل تلك الفوضى، يتدخل عندئذ عامل مضاف وهو النقد، نقد الخطوط العشوائية، وتبدأ الفوضى الأولى في التراجع لتفسح المجال لعملية تقنين أولية أيضاً، وتخضع الخطوط الحرة لعملية توجيه نحو غاية محددة، وكمنهج جذر يسعى الطفل للوصول إلى غايته باستخدام أقل الخطوط الممكنة، لأنه ما زال محكوماً بشروط تلك المرحلة البدائية. ولكن لا يمكن لنا الاستسلام بسهولة لتلك الحالة البدائية، يلزم إذن البحث عن الوسائل الممكنة لإثراء هذه النتائج الفقيرة التي توصلنا إليها بأقل الخطوط، بلا تدمير للشكل، ودون إنهاء لحالة البساطة الأولية، التي تعتمد على نصاعة الخطوط وقوتها»(١).

(١) المصدر نفسه، ص١٤٠-١٤١. هذه العودة للطبيعة الانبثاقية للبناء الشعري من رحم الفوضى الكونية تذكر بكلام أرتو حين قال: «أعطت الطبيعة الشجرة شكل الشجرة. لكن كان يمكن أن تعطيها شكل الحيوان أو التل، ولو أنها فعلت لفكرنا في الشجرة ونحن أمام الحيوان أو التل وانتهى الأمر». وإذا صحّ أنّ بين النموذجين علاقة تأدية وتعدية فذلك سيكون دليلاً على أنّ فكرة الفوضى

=

سقت الشاهد مطولاً حتى نتبين إصرار كلي على بلورة بيداغوجيا طاقية تهدف إلى تخطّي الفصل الذي تقيمه الحضارة بين الاتصال بالعالم والاتصال مع البشر دون -مع ذلك- أن تهدر التاريخ وإكراهاته، إنما الرهان هو استعادة خبرة التزامن الكلي، ولكن ضمن المحايثة، ومنه ربطها بالفوضى وبالطفولة وبالانبثاقية. وعليه، فإنه لا يمكن أن ينظر أبداً بعين الرضى لما تحدثه الحداثة من توتر بين عفوية الكيان الطبيعي والطابع الإنشائي للكيان الإنسان. وفي ضوء هذا الرفض للنشاز المثبط لمناشط الحياة ناديت أكثر من مرة ببلورة ما أسميته "الأمية الحميدة".

فشل بهنسي في التموقع في منطقة وسط بين الصورية الصارمة واللزاجة العائمة

مبدئياً، لا ينطبق على الدكتور عفيف بهنسي الوضع المأساوي للدارس الاستقلالي، كما أخبر عنه الدكتور شربل داغر؛ وذلك لسبب بسيط: بهنسي لا يتحرج من الإيكونوكلازم، كما يحلو له أن يسميه (ونحن نقره على تعريب المصطلح بدل ترجمته باعتبار أنه لا يفيد عداء

= العميقة التي قصدا إليها هي أصل كل شعور بالجدية وكلّ إحساس بالسخرية والضحك.

الصورة إطلاقاً، وإنما هو انحياز للصورة بوصفها المعنى برمته، ويعادي الصورة الفنية التي تنتظم وفق محور استبدالي؛ ومنه توظيف الإيكونوكلازم للصورة في العبادة ورفض توظيفها الدنيوي). ومن عينات هذا الانفتاح المشار إليه يمكن أن نذكر قوله: «وكان يزيد بن معاوية قد أمر بإزالة الصور الدينية في الكنائس معتبراً ذلك من الوثنية، وتأثر بذلك ليون فقام بحملته الجريئة للقضاء على الصور. ومنع عبادتها بما يسمى بالإيكونوكلازم»[١]، وهذا الانفتاح على الإيكونوكلازم يرشحه ليكون في منأى عن التزام المثقف الاستقلالي بالتباعد الفني كما يخلصه من اللاتسامي الذي يتورط فيه كل من يصدّر البصري على الاستيهامي فينتهي به الأمر إلى ألّا يأخذ حياته الاستيهامية مأخذ الجد. ومن الأمثلة على تسامي الدكتور عفيف تصديره للسمعي على البصري، وللملفوظ على النص، حين يتعلق الأمر بالمقدس. وبالعودة إلى نفس سياق الشاهد السابق سنجد مثالاً على التسامي المنوه به من خلال قوله: «لقد تأكدت هذه الروايات بما رواه الرحالون الكبار مثل اليعقوبي والبلاذري وابن جبير، من أنهم شاهدوا بأم أعينهم ضريح قابيل في طرف من

---

(١) د. عفيف بهنسي: الشام الحضارة، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ١٩٨٦، ص٧٥.

جبال دمشق، وأنهم رأوا الحجر الملطخ بالدم الذي كان أداة جريمة هابيل الأولى»[١]، ويعقّب مباشرة فيقول: «أترى ألم يصدق الأثريون هذه الأقوال المسندة، وفي طول البلاد وعرضها أماكن وأشياء مقدسة ما زالت قائمة يؤمن بها الناس، ويتجهون إليها بقلوبهم وعقولهم أيضاً؟ ويبدو أنّ هؤلاء الأثريين علمانيون متطرفون، فمع أنّ التوراة روت كثيراً من أحداث العهد القديم فإنهم لا يأخذون ما ورد فيها على محمل اليقين، شأنهم في ذلك شأن مؤرخي اليونان الذين لا يأخذون من الإلياذة إلا ما أكدته الآثار الملموسة أو الكتابات. لقد كان على الأثري أن يبحث عن الحقيقة من خلال الأدلة الملموسة، فلا يلتفت إلى الأساطير والروايات والكتب المقدسة المحرفة إلا بما يسعفه لاستقراء هذه الحقيقة، فهو يؤمن بما يحتويه لوح صغير من الطين عليه كتابة مخربشة أكثر من إيمانه بكل ما توارد على لسان المتحدثين»[٢].

كأننا بالدكتور مستعد -على الأقل من جهة المبدأ وباعتبار الأوليات- للانخراط في عملية الجمهرة. وفعلاً، حين ندفع إلى الأمام عملية الاستقصاء سنجده على النقيض

(١) المصدر نفسه، ص ٩٣.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٣-٩٤.

من المثقف الاستقلالي ينتصر للديونوزوسية ويناوئ الأبولونية. ومن البدهي أن يكون نقده لسطوة النص على المسموع نقداً للموقف الحداثي الذي يرتاب في كل ما هو خارج المظاهر، ويربط بين الفضيلة والإقامة ضمن المظاهر. وها هو يشهّر بحسية الحداثة اليونانية عندما يكتب قائلاً: «كان زفس المثل الأعلى للقوة، وأبوللو المثل الأعلى للإبداع، وفينوس ربة الجمال، وأثينا ربة الحكمة، صوراً للكمال الجسماني، مما يدل على أنّ الجوهر والحق تتمثل في الشكل العرضي وفي الجسم البشري عند الغرب»[1]، من الواضح أن أفلاطون ما كان يسمح لقائل مثل هذا الكلام بأن يدخل أكاديميته، وعليه فإنه لا يمكن اعتبار الدكتور بهنسي مرتبطاً عضوياً بعهد الجامعات. ولم يكن الدكتور متبايناً فحسب مع توجهات العهد المذكور، بل كان معارضاً نشيطاً له. ولعل حرصه على إيلاء مقولة "الملائكة" دوراً مفهومياً يندرج في هذا الباب؛ إذ هي عديدة المواضع التي ينتصر خلالها الدكتور للدينوزوسية ضد الأبولونية، ولأدب القوة ضد أدب المعرفة، من خلال توظيف مقولة "الملائكة"، من ذلك قوله: «استمر الإسلام محافظاً على التقاليد الروحية

(١) د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، سلسلة كتاب المعرفة، العدد ١٤، شباط/فبراير ١٩٧٩، ص٦٠.

للفن العربي، حتى في فارس التي كانت قد حملت تأثيرات الفن الإغريقي في الفن البارتي، فإنها لم تلبث أن تبنت تلك الخصائص الروحية في فنها التشبيهي الذي ظهر في المنمنمات، وكان هذا دليلاً قاطعاً على أنّ الإسلام لم يمنع التصوير، وإنما رفض مظاهر التصوير الغربية، وأراد أن يحافظ على الروح العربية المتمثلة بالملائكة التي ترفض تلك المظاهر الدخيلة»[1]، فهل هو إحياء لصراع المدينة والريف من خلال الطبيعة الحضرية لأبولون والأصل الريفي لدينوزوس؟ وهل هو صراع الجليل مع الجميل وصراع الصورية مع اللزاجة؟

الواقع، أن يتفاعل بهنسي مع مقدمات "الجمهرة" فذلك لا يعني انخراطه الفعلي في حراكها الفعلي؛ كل ما في الأمر، على ما يبدو، هو حرصه على أن يستلهم منوال المقدس ليحصل على ما تتيحه المعرفة، دون التورط -مع ذلك- في الصورية. ومن أظهر الدلائل على تموقعه على مسافة واضحة من عهد الجامعات، وتقاطعه المبدئي مع عصر الجمهرة، احتفاؤه بالحاسوب وبالإعلامية. إذ -مبدئياً- يجري الأمر وكأن احتفاء بهنسي بالحاسوب وبالإعلامية هو احتفاء بالشيء عينه الذي يزعج دعاة "عهد الجامعات" ومن

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٠.

والاهم من المثقفين الاستقلاليين، عنينا بالحديث ما يستتبعه استعمال الحواسيب والوسائط السمعية البصرية من "هجرة" من الساحة العامة نحو البيوت. وهنا فرق إضافي بين بهنسي والمثقف الاستقلالي: فالأخير مرجعه هو الساحة العامة والعمومي، بينما ينخرط بهنسي في التصور التراثي الذي يجعل من البيت -وليس من المؤسسة- منوالاً[1]، وكلامه الوارد ضمن متن هذا الكتاب يتنزل في ثنايا هذا التصور: «سيكون باستطاعة الصورة الرقمية عبر الشاشة بوسائلها الجديدة التي تجاوزت الرقعة الثابتة (ورقة أو لوحة)، أن تدخل البيوت كلها، وتخاطب الأعمار والأجناس على

---

(١) لنقرأ في هذا الخصوص ما كتبه بلند حيدري عن البيت: «وفكرة "البيت" عند العربي تحمل مغزى عميقاً ويقيم منها سياجاً لوحدته من التشتت والتوزع والانقسام، وإنه ليحيط بها نظمه الاجتماعية والعقائدية والخلقية. فلكل شيء عنده بيت يصونه معززاً، فللدين وللمال بيت، وللماء بيت، وللعدل بيت، بل إنه ليصبح أساساً لأسماء مدن وقرى من البيت الحرام إلى بيت الدين، فبيت جبرين وبيت الحجر وبيت شباب وبيت صيدا وبيت مري وبيت فاجي وبيت لحم وبيت المقدس وبيت الفقيه، وهناك رأي يذهب إلى أنّ أسماء المدن التي تبدأ بحرف الباء إنما كان هذا الحرف فيها اختزالاً لكلمة بيت، كبغداد وبعقوبة والبصرة وبكفيا وبرمانا إلخ». بلند الحيدري: زمن لكل الأزمنة، نظرات وآراء في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص١٠٧.

اختلاف مستوياتهم في الثقافة والوعي، إذ أصبح القمر الصناعي يقدم المتحف الافتراضي، الذي ابتدأ الحديث عنه أندره مارلو، على أوسع نطاق وبوقت واحد إلى جميع القارات، أليس هذا الانتشار المتكافئ دليلاً على تحقيق عالمية الصورة، ليس بوصفها لغة فقط، بل بوصفها موجودة في كل بيت من بيوت البشر في العالم؟ ألا يحقق ذلك تواصلاً إنسانياً ومعرفياً يقوي الأواصر، ويحقق حواراً مستديماً، يحد من التفاوت والتعارض والصدام؟» (ص ٨٤-٨٥ أدناه)، ولكن السؤال هو: هل يقبل الدكتور عفيف باللزاجة الموالية لاستعمال الشاشة فقط بالقدر الذي يستدرجنا من صورية الساحة العامة إلى حميمية البيوت؟ هل يدعو الدكتور بهنسي لجمهرة أهلية ويرتاب -في المقابل- في الجمهرة حين تكون مدنية التوجه؟

لو بدأنا في جوابنا عن هذا التساؤل بما هو أقرب للوضوح، فإنه لا بد من التسليم بوضوح موقف بهنسي المساند لجمهرة أهلية، لو صحت العبارة. إذ تقرأ له في النص نفسه (ص٨٣ أدناه) قوله: «أصبحت المعلوماتية قادرة، وبقوة سحرية، على إعادة تشكيل الواقع من خلال صورة قادمة من جميع أطراف العالم، لكي تستقر على جميع الشاشات بوقت واحد». وقد مر معنا قوله أن عالمية الشاشة

تتيح ما لم تتحه عالمية الساحة العامة، أي تتيح الانتشار المتكافئ، وإذ إن التكافؤ الذي يتحدث عنه بهنسي مجاله البيوت، فإن الجمهرة التي يمكن أن يدعو لها لا يمكن إلا أن تكون أهلية. ومما يرجح هذا الفهم هو ربطه لما أسماه اليأس من التقاليد الفنية الكلاسية بتقليد جديد أصبح بمقتضاه «التمغرب بداية الخروج عن الجمالية الغربية إلى الجماليات الأخرى ذات الجذور الحضارية المختلفة، وكان ماتيس في فرنسا، وبول كلي في سويسرا، من أبرز ممثلي هذا الاتجاه." (ص ٩٤ أدناه) ولكن إلى أي مدى ترتبط بلاغة أعمال ماتيس أو بول كلي ببلاغة البيت؟ ذلك سؤال يحتاج إلى مساحة نقاش يضيق عنها المجال. مع ذلك، يبدو أن تمسك بهنسي بالكلاسيكية هو في واقع الأمر تمسك ببلاغة البيت كما بلورها تراثنا العربي الاسلامي. ولهذا سنجد الدكتور بهنسي يتقاطع مع عصر الجمهرة أو يبتعد عنه بالقدر الذي يتقاطع وفقه هذا الأخير مع بلاغة البيت أو يبتعد عنها. إذ من المفروغ منه أن الكلاسية التي يدافع عنها بهنسي ليست كلاسية عهد الجامعات، إذ تتعارض الأخيرة مع عصر الجمهرة تعارضاً تاماً باعتبار أنها تفصل فصلاً حاداً بين ما هو حقيقي وما هو وظيفي، من جهة، وبين ما هو استيهامي وما هو طيفي، من جهة أخرى. لا بد إذن من استحضار مجمل هذه الخلفيات عند قراءة الدكتور عفيف البهنسي. إذ من دون ذلك سيختلط

علينا الأمر عندما يبدو لنا الدكتور متمسكاً بالكلاسيكية التي تصدّر الأغراض على الحدث. فهو يقول على مستوى الصفحة ٧٤ من النص المثبت أدناه: «لقد خرج التصوير عن اللوحة تماماً، بل لقد أصبح مجرد حدث يمكن أن نسجل وقائعه في فيلم أو مشهد البرفورمانس لم يكن ولن يكون لوحة، بل حدث لا يمكن تسجيله أو نقله أو اقتناؤه إلا في نطاق السينما والتلفزيون». وقد ورد هذا الكلام في نهاية الفصل الثامن والموسوم (غروب الصورة)، ومباشرة بعد ذلك، وفي مستهل الفصل الموالي الموسوم (نقد الفكر الفني الحديث) نقرأ هذا الكلام التالي: «أمام التحولات الهائلة التي تمت خلال القرن العشرين في نطاق الفن، كان لا بد من الاعتراف أنّ صفة الفن لم تعد محددة ثابتة كما كانت عليه قبل ذلك القرن، بل إن هذه الصفة التي كانت تميّز العمل الفني بكونه إبداعاً تشكيلياً ثابتاً متصلاً بعالم ثابت، لا بد أن تتغير بعد أن أصبح العالم، بجغرافيته، وثقافته، واقتصاده، أكثر تحركاً من أي وقت مضى». (ص ٧٥ أدناه)

مجمل القول أن بهنسي نقد عصر الجمهرة بسبب خروجه عن كلاسيكية البيت، ولكن البيت المقصود هو البيت التراثي وليس البيت الاجتماعي الذي أشار إليه شربل داغر في معرض تساؤله عن علة سيطرة الطاقية على الصورية ضمن

أعمال الفن المعاصر. وليعبر الأخير عن دهشته من جموح التصوير المعاصر كتب قائلاً: «كانت للأدب، إذن، للشعر خصوصاً، مثل هذه الحمولات العنيفة، ومنها طلب قول الحقيقة، قول المستقبل، فضلاً عن تحرير الكائن نفسه، فيما كان الفن التشكيلي يستظل، بعد المعبد الديني والقصر، بحماية المتحف وصالة العرض، فضلاً عن صالونات البيوت. فما يستوقف في مسار الفن هو تعلقه بالبيت الاجتماعي، من معبد وقصر وصالون فردي، ولكن مثل مساحة عرض متحفي، أي للغير، وهو ما أوجده في علاقة تمثل فني مستديمة لذوق صاحب البيت الاجتماعي. هذا ما يمكن قوله في فنون مادية عديدة طلبت دوماً قبول صاحب البيت لها، أن يضعها صورة اجتماعية بدلاً عنه. هكذا قلما نقع -لو عدنا إلى لوحات وتماثيل عديدة سابقة- على أعمال فنية عنيفة، صادمة، أو "قبيحة"، أو "ملعونة"، فكيف انقلبت الأحوال، وبات التشويه والتفتيت والفن "الفقير" وتثبيت النفايات والمتبقيات فوق سطح اللوحة اللماع مقصداً للعمل الفني؟»[١].

---

(١) د. شربل داغر: العنف بين العولمة والفن، ضمن كتاب الندوة الموازية لبينالي الشارقة الدولي السادس تحت عنوان: (الفن والعنف)، إعداد طلال معلا، نشر دائرة الثقافة والإعلام، المركز العربي للفنون، ٢٠٠٣، ص٦٧.

لعل من بين عناصر الجواب عن سؤال شربل داغر هو اشتباه الفن المعاصر في الصورة المعتمدة على مقياس المحاكاة، ومشاركته الشعر في تفضيل الصورة المستندة إلى مبدأ الانعكاس. ففي حين كانت اللوحة التشكيلية تربط إبداعيتها بنجاحها في تحويل المؤتلف (Le Même) إلى مطابق (identique) فإنّ اللوحة- الحدث معنية بهدف آخر، هدف ارتبط في تراثنا الشعري بما دُرج على تسميته بالعجيب. وفعلاً، لو شئت شخصياً أن أحصر حاصل قدرات الحدث الإبداعية في خصلة واحدة لحصرتها في أخطر الخصلات على الإطلاق؛ عنيت بالحديث القدرة على **وهب الديمومة**. وفعلاً، فبالرغم من غياب كل تشابه مع اليومي فإنّ الأعمال الفنية المعاصرة تشتغل بوصفها انعكاساً (وليس محاكاة) لجسد العالم وجسد الإنسان، أي تشتغل بوصفها مصنعاً للقوى. وهذا الاهتمام التلقائي بالشمولي المتجسد والافتتان بكل مظاهر الاشتمال المتعيّن هو تحديداً ما سمح للشعرية المعاصرة تضطلع بمهمّة إنشاء **محلّ تركيبيّ** لمجمل المدوّنات الرّمزيّة والمعرفيّة والعمليّة، وهي بذلك وفّرت مكانيّة حسّيّة، ومن ثم محلّاً مزاجياً يسمح تضافرهما بالخبرة التي يتحرّق إليها الأفراد وتأباها عليهم المجتمعات، عنيت بالحديث **خبرة الاشتمال**. وهي الخبرة التي تتلاءم مع العلاقات الانصهاريّة (علاقات التّعدّي المباشر، علاقات

الانعكاس)، ولا تتلاءم مع علاقات المحاكاة؛ إذ من المعلوم أنّ الانعكاس لا يتعارض مع خبرة الاشتمال، في حين أنّها غير ممكنة في إطار المحاكاة. ولذلك نعتبر أنّ الرابط العام بين تدخلات الفنانين المعاصرين هو محاولة الانفتاح على ما لا يعبر للفن. وفي هذه الملاحظة بعض عناصر الإجابة عن سؤال شربل داغر الوارد في بداية هذا النص، والذي مفاده: «كيف انقلبت الأحوال، وبات التشويه والتفتيت والفن "الفقير"، وتثبيت النفايات والمتبقيات فوق سطح اللوحة اللماع مقصداً للعمل الفني؟». بقي أن نتساءل: لماذا إذن يصور الدكتور بهنسي خروج التصوير عن اللوحة كأنه خروج نحو العدم بحيث لو كان الانتحار يوصف لغير العاقل لتحدثنا عن انتحار التصوير المعاصر؟

لا بد للجواب عن هذا السؤال من التوقف قليلاً عند الدلالة الرئيسة الحافة بالوسيط الذي نسميه "لوحة". ومرة أخرى سيسعفنا الصديق شربل داغر. فالتصوير الكلاسيكي هو في نظره مسار مخصوص، «وهذا المسار يتحدد لغوياً، قبل أي شيء آخر، في لفظ "المسند" نفسه، أو "الحامل المسندي" (chevalet)، الذي يتحدر في الفرنسية من اسم أداة يتم حمل الأشياء عليها، بمستوى ارتفاع الحصان نفسه. وهو ما اجتمع في اشتقاق أو تفرع لفظ "المسند" في

الفرنسية (chevalet) من لفظ "الحصان" (cheval)، وعنى اللفظ في استخداماته المختلفة أداة حاملة يتم رفعها وفقاً لما يشاء مستعملها، وللعلوّ الذي يطلبه، فيضع عليها شيئاً مادياً للمعالجة، أو مادة طبيعية للتحويل»[1]، فبقدر ما كانت اللوحة تتلاءم مع التصوير الكلاسيكي بقدر عدم تلاؤمها مع تصوير لا يدعي الأستاذية، ولا يتوافر على كلمة قيادية ويعطّل، من ثم، كل صيغ التباعد الصوري والفني. ذلك أنّ طالب اللوحة هو أساساً طالب علوّ؛ وشخصياً يذكرني طالب العلوّ بروبنسون كروزو الذي حين سلّم بأن إقامته في جزيرته ستطول فإنه بادر بصنع طاولة، وذلك رفضاً منه لعلاقة أفقية مع الطبيعة وطلباً للعلو. طبعاً الطاولة تتطلب كرسياً، وكلاهما يسمح بأن يكون الوقوف هو النصبة المرجعية، فمستعمل الكرسي هو في واقع الأمر واقف، وإن كان جالساً، لكونه يحافظ على العمودية حتى وهو جالس؛ وهذا الإصرار على الوقوف هو إصرار على التمسك بالمرجعية التاريخية، ورفض للمرجعية الكوسمية، وللوحدة الأصلية.

الطريف في حالة الدكتور بهنسي أنه لا يقبل بفصل التاريخ عن الكوسمي، ولكنه كذلك لا يقبل كذلك التوشيج مع الأخير. بالنسبة إليه يتمسك بالتاريخ بوصفه تراثاً. هذا

---

(١) شربل داغر: العين واللوحة، مصدر مذكور، ص٢٢.

على الأقل ما نفهمه من كلامه الوارد (بالصفحات ٦٧-٦٨ من هذا الكتاب) بما أنه يقول: «ولكن كلمة تراث، وقد كانت حكراً على الفكر الأصولي، وتعني العودة الإيديولوجية إلى بدايات الممارسات والظواهر الاجتماعية والأخلاقية، الحديث عن هذه الكلمة في نطاق بعد الحداثة يستغله الأصوليون للعودة إلى الماضي البدائي، وليس للعودة إلى الذاكرة التاريخية، كما يسعى إلى ذلك أصحاب الدعوة التأصيلية الثقافية، الذين يصرون على التمييز بين الأصولية والأصالة». ولأنه يتمسك بالتراث وبموقع البيوت فيه، دافع بهنسي عن الكلاسية ولم يتوقف عن التشهير بالفن المعاصر؛ وهو يتضايق بالخصوص مما سبق أن سميته في نصي المثبت أدناه "ما لا يعبر للفن". ذلك أنّ هذه اللزاجة التي لا تعبر للفن تساعد على جمهرة لا تقبل بالتأطير الأهلي، لكونها لا تقبل التسييج بحدود التاريخ ومؤسساته كما ذكر الدكتور نفسه. ولهذا وجدنا الدكتور بهنسي يتحسر على عهد الجامعات، باعتباره عهد كلاسية وليس باعتباره عهد جامعات: «أوجدت هذه الاتجاهات المتطرفة فناً تشكيلياً منفصلاً عن جذوره ومعارضاً لجميع القيم التي اتفق عليها علماء الجمال والفلاسفة، منذ كانط وهيدغر وبومغارتن، ومبرر هذه الاتجاهات أنها تبحث عن حقيقة جمالية جديدة خارج التنظير المدرسي النهائي والجامد، ذلك أن مساحة

الصراع بين العقل والحلم، بين الواقع والخيال، بين المفهوم والهلوسة، مساحة عريضة يتدخل في تحديد أبعادها التطور المذهل الذي يسمى العصر الحديث».

ويدقق متابعته، فتزداد حسرته على عهد الجامعات، ويزداد تخوفه من عصر الجمهرة غير المسيجة. وها هو يقول ضمن الفقرة الموسومة "التمرد على الجمهور": «كان الفن خاضعاً لمعيار ثابت معروف، وكانت المؤسسات قد وضعت توصيفات لمفهوم الفن في كتب علم الجمال التي ابتدأها بومغارتن منذ ١٨٥٠م، ولكن تطور الصناعة الثقافية خلال القرنين السابقين، وانتقال الفن من الساحة البرجوازية إلى الساحة الجماهيرية، أورث إرباكاً، إذ إن الجمهور الذي أَلِفَ السابق وجد نفسه في نطاق الفن الحديث والمعاصر أمام خيارات صعبة، إذ فقد المبادهة تحت تأثير الإعلام والفرجة وتجارة الفن» (ص٧٦ أدناه). فهو يتهجم على الإيكونوكلازم بالدلالة التي أشار إليها بيير بورديو، أي بوصفها تعطيلاً لعلاقة مطابقة اجتماعية بين مبدع ومستهلك لذلك المنتج. لا يتعلق الأمر إذن برفض الإيكونوكلازم في حد ذاته، أي لا يتعلق الأمر بتعطيل الموقف الرافض لحاكمية الصورة الفنية، وإنما يتعلق الأمر برفض الإيكونوكلازم الذي يحيل على الجمهرة غير المؤطرة، وعلى

ما يترتب عنها من تذويب للفن في الثقافي، ومن ثم، ما يترتب عنها من تعطيل لصلاحية التباعد الفني. وعلى مستوى الصفحة الثمانين من النص الوارد في متن هذا الكتاب سيتحدث الدكتور بهنسي عن قيادة الميديا لعملية «الترغيب بالحداثة، ومؤامرة تبرير العدمية والعبثية».

هكذا يتبين لنا بأكثر جلاء تحسر الدكتور على عهد الجامعات. ذلك أن تراجع سلطتها غربياً هو الذي ساعد في نظره الميديا على أن تعوضها لدى الجماهير، وتأخذ الجمهرة من ثم هذا المنحى الذي يخيفه. وخوفه واضح سببه، والكلام التالي يساهم في هذا الوضوح: «وهكذا ظهرت اتجاهات غيرت مفهوم التشكيل، فنقلته من كونه مجرد لغة نص ثابت، إلى صياغة حرة ونص منفتح، أي أصبحت قراءة هذا النص الحديث مفتوحة على خيارات واسعة، أصبح للقارئ موقف مستقل عن موقف المؤلف، ونادراً ما يلتقي معه في حكم واحد أو رؤية واحدة». (٥٢ أدناه).

ولأن الدكتور يعتبر أن هذا النهج تجريبي، فقد اعتبر أن حل الإشكال بسيط، ألا وهو اعتباره أن التجريب هو خاصية غربية. وباعتبار ملاحظته أنّ التجريب يعطل تماماً صلاحيات التباعد الفني، فإنه يستدرك مباشرة بعد كلامه السابق فيقول:

«ولكن هذه النصوص الحديثة كانت تجريبية غالباً، ونادراً ما كانت تأسيسية تأصيلية، وكانت قراءة النص التجريبي تعتمد على قراءات النقاد والفلاسفة الغربيين، لأن التجريب كان ملحقاً بمدارس الاتجاه الحداثي الغربي (modernisme). ولم يستطع القارئ العربي تتبع النص التجريبي مستقلاً عن ثقافته النقدية الغربية، مما يجعلنا نعيش في بيئة جمالية غربية في شكلها وتأويلها».

واضح أن الدكتور عفيف بهنسي لا يشارك المثقف الاستقلالي إيمانه بصلاحية الاستيلاد كما تقتضيه الحداثة، ولكنه مع ذلك يلتقي معه في ضرورة سبق النص، ومنه كلاسيكيته. وقد أربكه الفن المعاصر حين اغتنم ما تتيحه الوسائط السمعية البصرية من انفتاح على الممكن المباشر، فتجرأ إلى التخفف من شرط سبق الكتابة وسبق النصوص. منهجياً، يمكن القول إن العبور من عهد الجامعات نحو عصر الجمهرة ارتبط بالتحرر من شرط سبق الكتابة، ومن ثم صير إلى التباين من المناهج الاستدلالية واعتُمد بدلها منهجاً استقرائياً وتفاعلياً. ولعل الدلالة الرئيسة للتجريب هو التباين من المناهج الاستدلالية التي تريد أن تنتج عنوة التطابق بين الواقع والنصوص. وبحكم اعتماد الدكتور لمنهج استدلالي يهدف إلى تأبيد التراث، فقد أسقط على الباحث العربي

موقفاً من التجريب أقل ما يُقال فيه أنه يحتاج إلى تثبت. فحسب رأيه فقد «بقي الفنان العربي وحيداً في مجال تأليف نصه التشكيلي، ولم يستطع الناقد أو القارئ مشاركته في بناء هذا النص التجريبي كما تم في الغرب. ومع ذلك بقي أمام الناقد والقارئ العربي فرصة فريدة للإسهام في بناء النص التشكيلي، عندما ينحاز هذا النص إلى القصد التأسيسي والتأصيلي». ولعل مستجدات الربيع العربي ستحفز الدكتور على مراجعة قراءته، لأنّ العرب لم ينخرطوا فحسب في التجريب، بل كانوا الأوائل في إنجاز ثورات سياسية بالاعتماد على وسائط الجمهرة وبمناهج تجريبية، أي بتعطيل كامل للتباعد الصوري والفني (بما أن الربيع العربي تحقق من دون تأطير قيادات، ومن دون الاستناد إلى نظريات، ولم يكن ذلك قصوراً بل كان تخطياً لذهنية بائدة، وتكريساً لرشد شعبي غير مسبوق تراثياً). في كل الأحوال فإن الدكتور، شأنه شأن كل طلاب النصوص، ينتظر من النص التشكيلي أن يضطلع بالمعرفة، وذلك من خلال ربط الباطن بالظاهر. وطبعاً ليس أفضل من المقدس مرجعاً لمن يريد أن يربط بين الباطن والظاهر، ولكن على أساس أولوية الباطن. معنى ذلك أن المعرفة التي يبذلها النص الذي يرتضيه الدكتور هي معرفة غنوصية أو حدسية كما يحلو له أن يسميها. ومنذ الصفحات الأولى لبحثه المثبت أدناه (ص ٢٩) نبه الدكتور قائلاً:

«أما الحدسية فإنها تخدم الأنسنة والشفافية، وتحول المادة إلى متعة، وليس حاجة، والنص الفني كائن يحيلنا إلى دلالة جمالية، إلى قصد فني، والفن المعزول عن الدلالة والقصد هو فن مجوف. ويبقى الفن للفن خدعة وفراغاً لا يمكن قراءته وتأويله؛ لأنه يشف عن لاشيء. وعند غياب النص لن يبقى من عناصر العمل الفني إلا القارئ، فلقد غاب المؤلف وتفرغ النص، فما الذي نقرؤه ونبحث في دلالاته؟»٣٨.

السؤال الإنكاري الذي طرحه الدكتور يبدو بلورة ساطعة لعجز المنهج الاستدلالي على رؤية ما لا يوجد بشكل مسبق في النص الذي يُستدل به. فالعالم يضج بتحولات العبور من عهد الجامعات نحو عصر الجمهرة، والدكتور عفيف بهنسي يبدو مع ذلك في وضع المسقط في يده أمام هول الفراغ وسعة فجوته! وكلما هاله الفراغ الذي لا يرى غيره، رجعت به الذاكرة بتحسر إلى الغبطة الصوفية وقدراتها على نفي منغصات الواقع. وربما بوحي من هذا التذكر كتب أدناه قائلاً: «كان البحث في الجمال بحثاً في الفرح بعيداً عن القلق والهم»٣٩، كأننا به يقول: المهم أن نترك الواقع لسجناء الواقع لكي نتذكر أن «النص التشكيلي العربي، وبخاصة الرقش والنص الخطي، هو علامة على شيء يقع خلف النص أو في باطنه. ومهمة النقد التشكيلي الحديث

توضيح العلاقة الدلالية بين الإشارة الظاهرية والمدلول الباطني الذي لن يكون واحداً، لأن الشيفرات لا تقابل مدلولاً واحد إلا في النص الواقعي».(٤٤أدناه)، ولولا التزامه (حتى لا نقول تورطه) في المنهج الاستدلالي لكان وجد الدكتور بهنسي في التجريب فرصة لتوطين الغنوص، فالمسألة ترتبط في آخر التحليل بالموقف. فالحدسية تربط الباطن بالظاهر بأن تغادر عالم الظاهر، والتجريب هو الآخر يربط بين كليهما، ولكن دون مغادرة عالم الظاهر. ومع ذلك نجد الدكتور يهمل -عن قصد أو عن غير قصد- عند قراءته لتجارب الطلائعيين واقعة تعويلهم على الطاقة الداخلية لمقاومة ميل الكلاسيكية لخفض الحضارة إلى تمدين. وكأننا بالدكتور عفيف كان يمارس على الطلائعيين ضرباً من الإسقاط حين كتب قائلاً: «والطلائعيون الذين مارسوا القطيعة مع النظام الجمالي الكلاسي، يهدفون إلى البحث عن أشكال جديدة غير تقليدية، لا تخضع لدلالات متفق عليها مسبقاً، دون أن يعني هذا الدعوة إلى فن من أجل الفن، هذه الدعوة التي بقيت أسيرة النظام الجمالي الكلاسي، بل الدعوة إلى تجارب شكلية متطرفة، تتحدى كل ردود الفعل القاسية والمفزعة التي قد يُجابه بها الفنان»٧٢. والحال أن ما يشترك فيه الغنوص والتجريب هو الانفتاح على ما يمكن تسميته الهوية اللفظية للأشياء، والتي يمتاز الفن

المعاصر على الفن الكلاسيكي الحداثي برد الاعتبار لها. فالفن الكلاسيكي كان فناً قرائياً، ولذلك كان فناً بصرياً بحتاً.

في المقابل يعتمد الغنوص على قدرة المريد على التوفر على القوة اللازمة ليرى اللامرئي. أما الفن المعاصر فهو ببساطة تفاعلي، ولذلك أصبح من غير الممكن أن يعيش المشاهد للعمل الفني خبرة ذات شأن بمجرد النظر إليه فقط. وقد كان فريد أبو غازي على حق حين كتب -على أيامه- أنه عموماً أصبح العصر «عصر "المانيفستو" في الفن»[١]. ولعله بالإمكان أن نجزم أنّ تعدد البيانات التأسيسية لا يتعارض مع الاتفاق حول طبيعة الرهان المركزي، ألا وهو استعادة التجوهر الحسّي في العالم. ولعله على مستوى هذا الفهم المبدئي لرهان الممارسة التشكيلية ظلّت المسافة بين الإبداع التشكيلي المعاصر والنقد "العالِم" غير قابلة للاستيعاب، ومنه إفلاس المناهج الاستدلالية، وضرورة استلهام المنهج الاستقرائي. فقد أصاب شربل داغر عندما جزم بشأن الحروفيين العرب الأوائل أنهم «كلهم رواد بكيفية ما، وسباقون في هذا المجال، ذلك أنّ انطلاق الحروفية لم يتحقق في مرحلته الأولى في مجموعة فنية اتبعت طريق رائد

---

(١) بدر الدين أبو غازي: رواد الفن التشكيلي، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ومركز الشارقة للإبداع الفكري، بلا تاريخ، ص٣٣.

معلم، وتأثرت به»[١]. ومن شأن هذه الريادية التي لا يسمح بها إلا السياق الثقافي الذي، بدل التورط في الهيهئية المؤسساتية، يحافظ على علاقة بالعود الأبدي للمسائل، وبممارسة لا تتطلب الإقفال، بما أنّ من شأن الانفتاح على الممكن المباشر أن يجعل غير وارد، وربما غير مقبول، ردم المسافة الفاصلة بين الوجود والتعيين. ومنه ضرورة حلول علاقة التفاعل على مستوى نشأة وتوصيف العمل الفني محل عملية القراءة.

في ضوء هذه الخلفية العامة أجد إصرار الدكتور على منهجه الاستدلالي مسألة تحتاج إلى مراجعة. ففي حين تفاعل فريد أبو غازي -على سبيل المثال- مع رد الاعتبار للهوية اللفظية للفن، نجد الدكتور بهنسي يكتب إلى حد شهر كانون الأول/ يناير ٢٠١٢م ليبارك دخول الفنون غير الأوربية للساحة العالمية، وذلك حتى تقترح «رؤية فنية جمالية تكون أساساً لفن محلي يرفد الفن الأوربي وينقذه من ضلال الحداثة وعبثها»[٢]. ولكن عن أية حداثة يتحدث الدكتور؟

---

(١) شربل داغر: الحروفية العربية، فن وهوية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٠، ص٢٨.

(٢) د. عفيف البهنسي: الرؤية الفنية في الإسلام.. جمالية الفن الإسلامي والعالم، ضمن مجلة (عالم الفكر)، المجلد ٤٠، كانون الأول/ يناير- آذار/ مارس ٢٠١٢، ص١٣٠.

عن حداثة عهد الجامعات أم عن عصر الجمهرة الذي لا يتقاطع مع الفنون غير الأوربية إلا على أساس تعارضه الجذري مع الحداثة؟ وفي حال اهتمام بهنسي بمعاضدة الفنون المناوئة للحداثة، فإنه يبدو وكأنه لم ينجح في أن يرفد النية الطيبة بالأسلوب الملائم. فما فائدة العودة التاريخية لمعارض سنوات ١٩٠٣ بباريس و١٩١٢ بميونخ إلخ، كما فعل خلال نصه الأخير؟ وما الفائدة في تصنيف أهمية المتاحف بحسب محتوياته كما فعل في المقال نفسه؟ أما زال وجيهاً أن نتحدث مع بهنسي ضمن مقاله الأخير عن أهمية المثاقفة التي تحصل للغربي بمناسبة زيارة متاحف الفنون الإسلامية؟

يحلو لي في ختام هذه الفقرة أن ألفت النظر -على سبيل الذكر لا الحصر- أنه في نفس الشهر الذي شهد صدور مقال الدكتور عفيف البهنسي اختارت مجلة قنطرة (مجلة معهد العالم العربي وناطقة بالفرنسية) لعددها ملفاً عنونته كالتالي: "اختراع الفن الإسلامي". ومن بين المقالات التي تضمنها الملف لفت نظري المقال المعنون: "باريس، برلين وميونخ: منافسة خلاصية". ويحدثنا المقال عن اهتمام "صناع المضامين" بالفن الإسلامي، وتنافس متاحف باريس وميونخ وبرلين في تسويق قراءاتهم، ومن ثم كسب أكبر عدد

ممكن من الزوار، وتوزيع أكبر عدد من المطبوعات. والمبدأ الذي يعتمده التسويق هو توريط المستهلك من خلال إقناعه بقدرته على أن يقيم علاقة تفاعلية ومباشرة وجزلى مع الفنون الإسلامية. كما تضمن الملف مقالاً آخر عنوانه "اختراع الفن الفارسي"، إلى آخره من المقالات التي تصدر كلها عن علاقة حرة مع الفنون الإسلامية. وهي حرية تستند إلى مصادرات الفن المعاصر الذي يرفض أن يكون المنتج الفني مدلولاً منتهياً، بما أنه في واقع أمره هوية لفظية، وهو ما يجعل من العلاقة معه شروعاً دائماً. ومثل هذه الاعتبارات هي التي تجعلني لا أملك إلا أن أبتسم عندما أقرأ قول بهنسي ضمن مقاله الأخير: «ونحن نعترف بفضل عشرات العلماء والمنقبين الأثريين الذين أغنوا -منذ بداية القرن العشرين- المراجع بمؤلفات عن الفن الإسلامي، التي دفعت إلى البحث عن فلسفة فنية إسلامية كنا نفتقر إليها، على الرغم من تكوّنها قبل عشرة قرون واضحة بتكاملها على يد أبي حيان التوحيدي».

الفهرس العام

أ



ص

ض

ط





تعاريف*

إعداد : محمد صهيب الشريف

الإبستمولوجيا **Epistemology**

تنقسم كلمة إبستمولوجيا إلى مفردين: مفرد (إبستمي) الذي يعني في اللغة اليونانيةِ القديمةِ العلمَ، ومفرد (لوغوس) الذي يعني في اللغة نفسِها، الحديث، الخطاب.

وبذلك يغدو المعنى الحرفي لكلمة (إبستمولوجيا= الحديث عن العلم)، وتعرف أيضاً على أنها (فلسفة العلوم)، غير أنه في الخمسينيات من القرن العشرين، بدأ العلماء أنفسهم الحديث عن علومهم، فسمي هذا المنحى الثاني (إبستمولوجيا العلوم). ولم ينته بعد الخلاف النظري القائم بين دعاة كل من المنحيين؛ إذ إن إشكالية (فلسفة العلوم) تختلف عن إشكالية (إبستمولوجيا العلوم). لذلك، يصعب حالياً إعطاء تعريف موحد ونهائي للإبستمولوجيا. لكن ثمة نقاط مشتركة يمكن التأكيد عليها، تصف الخطاب الإبستمولوجي على أنه يبحث:

١ - في الأسس النظرية للعلوم.

---

* تعاريف المصطلحات الورادة هنا ليست مطلقة المعنى، ذلك أن المؤلف يمكن أن يختار معنى محدداً للمصطلح يستعمله في كتابه، وإنما وضعنا ما وضعناه من تعريفات لمساعدة القارئ غير المختص على فهمٍ أفضل للنص.

٢ - في مبادئها.
٣ - في ظروف تبلورها وتطورها.
٤ - في أساليب العلم المختلفة.

الإثنية، الأقوامية **Ethnology**

مصطلح أدخله السويسري (شافال) على العلوم في مطلع القرن التاسع عشر (عام ١٧٨٧م). كانت الإثنولوجيا تعني علم تصنيف الأعراق، وعنت، كذلك، ولمدة طويلة، جميع الدراسات التي كان موضوعها حياة المجتمعات (البدائية)، غير الأوربية.

يدرس هذا العلم المظاهر المادية والثقافية لشعب من الشعوب، أو مجتمع من المجتمعات أو الأقوام البدائية، في مختلف الأمكنة والأزمنة، التي تبرز نتاج جهد الإنسان للسيطرة على البيئة الطبيعية.

أما اليوم فالاتجاه هو نحو استخدام كلمة الأنثربولوجيا التي تشكل الإثنولوجيا جزءاً أو مرحلة من خطواتها.

الأرستقراطية **Aristocracy**

الطبقة الاجتماعية ذات المنزلة العالية، والتي تعرف عادة بأنها التي تضم (أحسن العائلات)، وتتميز بكونها موضع اعتبار المجتمع؛ لسلوكها المهذب، وسيادتها في المسائل الاجتماعية والسياسية. وتتكون من الأعيان الذين وصلوا إلى مرتبتهم ودورهم في المجتمع عن طريق الوراثة، ثم استقرت هذه المراتب والأدوار فوق مراتب وأدوار الطبقات الاجتماعية الأخرى.

الأركيولوجيا (علم الآثار) **Archeology**

فرع من الأنثربولوجيا، يهتم بالكشف عن مخلفات الإنسان القديم وآثاره ورواسبها؛ لمعرفة النظم التي كان يسير عليها. ويحاول هذا العلم استكمال المعرفة الواردة في السجلات المكتوبة. ويقوم علماء الآثار بدراسة المخلفات الثقافية؛ كالمباني والأدوات والأواني الفخارية والأشياء الفنية وعظام الحيوانات.

الاستبداد **Depotism**

في اللغة: هو الانفراد بالإمرة، والأنفة عن طلب المشورة أو قبول النصح.

والاستبداد شكل من الحكم يستقل فيه بالسلطة شخص أو حزب، ولا يرجع فيما يصدر عن قانون ولا شرع، ولا يهمه إن رضي شعبه أو سخط، والمستبد قد يكون ملكاً كما كان الفراعنة، وقد يكون طاغية حاز الحكم بانقلاب، وأمسك بمقاليده بالقوة الغاشمة.

الاستشراق **Orientalism**

تعبير يدل على الاتجاه نحو الشرق، ويطلق على كل ما يبحث في أمور الشرقيين وثقافتهم وتاريخهم. ويقصد به ذلك التيار الفكري الذي يمثل إجراء الدراسات المختلفة عن الشرق الإسلامي، التي تشمل حضارتَه وأديانه وآدابه ولغاته وثقافته.

ولقد أسهم هذا التيار في صياغة التصورات الغربية عن الشرق عامة، وعن العالم الإسلامي بصورة خاصة؛ معبراً عن الخلفية الفكرية للصراع الحضاري بينهما.

أستطيقا، علم الجمال **Aesthetics**

أستطيقا تعني في اليونانية الإدراك الحسي، ثم اقتصر استخدامها على العلم الذي يعرض للمسائل التي يثيرها تأمل الموضوعات الجمالية، وانقسم هذا الأخير إلى علم نظري، أو عام، يبحث في الصفات المشتركة للأشياء التي تولد الشعور بالجمال، ويحلل هذا الشعور، فهو إذن علم معياري كالمنطق والأخلاق؛ وقسمه العملي، أو الخاص، الذي يبحث في الصور الفنية، ويحللها، ويستخلص قوانينها، ويطلق عليه النقد الفني.

الأسطورة **Myth**

الأسطورة رواية ليس لها مؤلف محدد، تنتشر في المجتمعات المعروفة بتقاليدها العرفية والشفوية. وغالباً ما تروي هذه الأساطير أصول الجماعة،

وتمايز عناصرها الأولى عن عالم الطبيعة، وتحاول تفسير النظام الكوني، وعلاقة الإنسان بالكون والطبيعة.

الاشتراكية Socialism

نظام اجتماعي اقتصادي، قائم على الملكية العامة لوسائل الإنتاج. تبنى الاشتراكية على شكلين من الملكية: ملكية الدولة العامة، والملكية التعاونية والجماعية. وتقتضي الملكية العامة انعدام وجود الطبقات المستغلة، واستغلال الإنسان للإنسان، وتقتضي وجود التعاون بين العمال المشتركين في الإنتاج. وفي ظل الاشتراكية لا يوجد اضطهاد اجتماعي وتفريق بين القوميات، كما لا يوجد تناقض بين المدينة والريف، وبين العمل الذهني والبدني.

الأصولية Fundamentalism

اصطلاح ديني من اليهودية أصلاً، استخدمه المسيحيون، ثم المسلمون.

والأصوليون في أي من هذه الديانات الثلاث هم الذين يرجعون في أحكامهم ومسائلهم الاجتهادية إلى الأصول، أي الكتب السماوية، والمؤلفات المعتمدة، ركائز ومصادر أولى.

ففي الإسلام مثلاً يُرجع إلى القرآن والسنة عند الأئمة الأربعة.

الاغتراب Alienation

اصطلاح قدمه (هيجل) على أنه عملية تحول الإنسان من شخصية أبسط إلى شخصية أغنى، بمعنى أن العقل المطلق قد خلق الطبيعة والإنسان، فطرح جزءاً من نفسه وصار هو نفسه هذا الجزء؛ من خلال سيطرة العقل المتناهي، الذي هو الإنسان، على الطبيعة.

وليس التاريخ إلا محاولة الإنسان الدائبة لمعرفة الطبيعة والسيطرة عليها. ونقد (ماركس) (هيجل)، وأضاف: إن الإنسان في سعيه للسيطرة على الطبيعة أنتج لذلك سلعاً ومؤسسات، واغترب عنها، وكأنه لم يكن مصدرها، وأخذ يخدمها كالرفيق، وكل هذه الألوان من الغربة ليست إلا أوجهاً متباينة لابتعاد

الإنسان عن جوهره وطبيعته، والإنسان المغترب ليس في الحقيقة إنساناً، لأنه لا يعرف نفسه، ولم يعِ تاريخه وإمكاناته.

إلحاد Atheism

إنكار وجود أي إله، أو إنكار وجود إله مشخص، والمعنى الأول أكثر شيوعاً. ويرفض الإلحاد جميع الحجج التي يستند إليها المفكرون في التدليل على وجود الله.

إن كون المرء ملحداً معناه عدم التسليم بصحة أي من الأديان، وتتحدد درجة تطور الإلحاد بمستوى الإنتاج المادي والعلاقات الاجتماعية، وتتوقف على الطابع الاجتماعي السياسي للمجتمع، أما أساسه النظري فهو المادية والعلم.

انثربولوجيا، الإناسة Anthropology

كلمة أنثربولوجيا أتت من الإغريقية، و(أنثربوس) تعني الإنسان، و(لوغوس) تعني الخطاب أو العلم، فهي علم الإنسان.

فهو العلم الذي يحاول أن يصل إلى معرفة القوانين التي تسود حياة الإنسان في المجتمعات الصناعية المعاصرة، كما في المجتمعات القديمة والتقليدية.

الانطباعية Impressionism

نزعة سادت في القرن السادس عشر لدى بعض الفنانين والكتاب والنقاد الذين يقتصرون على العمل أو الحكم، وفقاً لانطباعاتهم المباشرة، دون الاستعانة بمبادئ العقل أو قواعد الفن المجردة، ومن خصائصها في فن التصوير محاولة التعبير عن الانطباع الذي يتركه الموضوع الفني على نفسية الفنان، دون الالتزام بحرفية الواقع وجزئياته. ومن بين المصورين الذين تأثروا بهذه النزعة (مونييه، سيزان، رينوار، ديجا ماتييه). ويستخدم مصطلح تأثيرية في موسيقا القرن التاسع عشر كما في أعمال ديبوس (المدرسة الفرنسية).

إيديولوجيا **Ideoligy**

من أعقد المفاهيم الاجتماعية وأغناها، يرى (كارل مانهايم) أن هناك صنفين من الإيديولوجيا: المفهوم الخاص والمفهوم الشامل.

فالإيديولوجيا بمعناها الخاص هي منظومة الأفكار التي تتجلى في كتابات مؤلف ما، تعكس نظرته لنفسه وللآخرين، بشكل مدرك أو بشكل غير مدرك. أما الإيديولوجيا بمعناها العام فهي منظومة الأفكار العامة السائدة في المجتمع.

الباطنية **Albatunaia**

نسبة إلى الباطن، وهو مقابل الظاهر. والباطنية هم الذين يجعلون لكل ظاهر باطناً، ولكل تنزيل تأويلاً. يطلق على فرق إسلامية عدة اسمُ الباطنية: كالخرَّمية، والقرامطة، والإسماعيلية، وعلى فرق غير إسلامية كالمزدكية. والتعلمية اسم آخر يطلق على الباطنية في خراسان، وقوام مذهبهم إنكار تشبيه الله بالمخلوقات، فلا يصح عندهم أن نصف الله بصفات خلقه، فنقول: إنه عالم، أو جاهل، أو موجود. وعندهم أن في العالم العلوي نفساً كلية، وعقلاً كلياً، ويقابلهما في العالم الدنيوي الأساس؛ أي الإمام، والناطق؛ أي النبي، والعقل أكمل من النفس التي تصل بالشرائع إلى مرتبة الكمال، حيث يحصل اتحادها بالعقل.

التحديث **Modernization**

يعود تاريخ عملية التحديث في الغرب إلى بدايات عصر النهضة، وقد زادت حدتها في بداية القرن التاسع عشر، ووصلت هذه المرحلة إلى نهايتها مع الحرب العالمية الأولى، حين تحولت المجتمعات الغربية من مجتمعات زراعية إقطاعية إلى مجتمعات تجارية، وأخيراً إلى مجتمعات صناعية رأسمالية إمبريالية.

والتحديث هو عملية تعديل البيئة الاجتماعية والرؤية المعرفية والأخلاقية، بحيث يخضع الواقع بأسره للقواعد والإجراءات العامة غير الشخصية، ويزداد التحكم فيه، فتستبعد كل المطلَقات، وتصفى كل الثنائيات.

ويصبح مصدر المعرفة هو العقل وما يصله من معطيات من خلال الحواس.

ينتج عن ذلك أن الشخصية التقليدية تتحول إلى المواطن الحديث القادر على الاستجابة للقانون العام، والذي لا يدين بالولاء إلا للدولة أو الوطن. كما أن البيئة الاجتماعية تسيطر عليها مؤسسات الدولة التي تحل محل المؤسسات التقليدية مثل الكنيسة أو الأسرة.

ويصاحب هذه العملية نمو الديمقراطية وانتشار التعليم، وزيادة الإبداع والحراك الاجتماعي، ونزع القداسة عن الأفراد والرموز، وتزايد تكيف المرء مع القيم والمخترعات الجديدة، وتعاظم دور الإعلام.

التصوف **Mysticism, Sufism**

من الصفاء، أو الصوف، أو من أهل الصفة، أو من كلمة (فيلوسوفوس= حب الحكمة) باليونانية، وقيل في التصوف: هو تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد صفات البشرية، ومجانبة الدعاوى النفسية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بالعلوم الحقيقية، واتباع الرسول على الشريعة. وهو وليد نزعة الزهد.

وتعتمد فلاسفة الصوفية على تأويل القرآن والحديث، ويزعمون أن التصوف هو علم الباطن. ومن مبادئهم أنه لا بد للمريد من شيخ يأخذ عنه.

ولكل شيخ طريقة، وللطريقة رباط يضم الشيوخ والشبان، ويأتيهم الطعام من الصدقة أو الأحباس أو السؤال.

وللتصوف مقامات وأحوال، ويستعين الصوفية بالموسيقا والشعر والغناء لتحريك وجداناتهم، وشعرُهم يكثر فيه الحب والخمر، وإنسانهم الكامل الرسول عليه الصلاة والسلام، ولغتهم فيها الإشراق والجذب والوجد والخوف.

والتصوف بالمعنى الغربي هو الانتصاف للوجدان من المعرفة المنطقية، لأن الوجدان يتجاوز حدود المنطق إلى حقيقة لا يصل إليها المنطق. والصوفي إنسان وجداني، يغلب عنده الوجدان على العقل والمنطق. والصوفي هو المعادل الإلهي الذي توافق إرادته إرادة الله فيريد ما يريده الله.

التعددية Pluralism

يستعمل المصطلح أحياناً لوصف مجتمع مكون من طائفة مجموعات مختلفة (عرقية أو دينية.. إلخ)، واكتسب المصطلح معاني أكثر دقة في علم السياسة. ويستعمل مصطلح التعددية غالباً في نمط معياري أو مقرر. والتعددي شخص يؤمن بأنه ينبغي مشاطرة السلطة بين المجموعات والمصالح المختلفة في المجتمع، وأن القرارات السياسية ينبغي أن تمثل المساومة المتدفقة تدفقاً حراً، والتوفيقات بين مثل هذه المجموعات.

التفكيكية Deconstruction

يعرفها دريدا «بأنها تهاجم الصرح الداخلي، سواء الشكلي أو المعنوي، للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي، بل تهاجم ظروف الممارسة الخارجية، أي الأشكال التاريخية للنسق التربوي لهذا الصرح، والبنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية».

التفكيكية تقوض النص بأن تبحث داخله عما لم يقله بشكل صريح واضح (المسكوت عنه)، وهي تعارض منطق النص الواضح المعلن وادعاءاته الظاهرة، بالمنطق الكامن في النص، كما أنها تبحث عن النقطة التي يتجاوز فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها نفسه، فهي عملية تعرية للنص، وكشف أو هتك كل أسراره، وتقطيع أوصاله، وصولاً إلى أساسه الذي يستند إليه، فيتضح هذا الأساس وضعفه ونسبيته وصيرورته، فتسقط عنه قداسته وزعمه بأنه كل ثابت متجاور.

التقدم Progress

الحركة التي تسير نحو الأهداف المنشودة والمقبولة، أو الأهداف الموضوعية التي تنشد خيراً، وتنتهي إلى نفع، وينطوي التقدم على مراحل تكون كل مرحلة من مراحله أكثر ازدهاراً وأرقى من المرحلة السابقة، كما تشير الكلمة إلى انتقال المجتمع البشري إلى مستوى أعلى من حيث الثقافة، والقدرة الإنتاجية، والسيطرة على الطبيعة.

الحداثة Modernism

هي ظاهرة غربية، انطلقت من أوربا مع الثورة الفرنسية (١٧٨٩م)، وعنت التغير في النظام السياسي من النظام الملكي إلى الديمقراطي الذي يقوم على سلطة الشعب والمجالس الممثلة للشعب، واعتماد الليبرالية نظاماً اقتصادياً، والمساواة بين الجنسين على الصعيد الاجتماعي، وإلزامية التعليم للأطفال، والانتقال من نموذج الجماعات والطوائف الدينية المتحاربة إلى المواطن، لا ابن الطائفة أو الدين، وتذويب الطوائف والأديان في بوتقة مدنية علمانية واحدة، لا تمييز فيها على أساس عرقي أو ديني أو عملي، وبهذا تكون علاقة المواطن بالدولة لا بسلطة أخرى.

الروحانية Spirtuaism

مذهب من يعتبر أن النفس غير هيولية، وأن الروح جوهر الوجود، ومن صفاتها الذاتية الفكر والحرية، وأن التصورات والظواهر العقلية والأفعال الإرادية لا تفسر بالظواهر العضوية، وأن الفرد والمجتمع ينحوان نحو غايتين؛ إحداهما متساوية وتتعلق بالروح، والأخرى دونية وتتعلق بالحياة الحيوانية أو المادية.

الرومانسية، الرومانطقية Romanticism

منهج فني في الفن الأوربي. حل محل المذهب الكلاسيكي في عشرينيات القرن التاسع عشر وثلاثينياته، نشأ عن مصدرين مختلفين:

١- حركة تحرير الشعوب التي أيقظتها الثورة الفرنسية في عام ١٧٨٩م، وصراع الشعوب ضد الإقطاع والقهر الوطني.

٢- الإحباط الذي عانته دوائر اجتماعية واسعة من نتائج ثورة القرن الثامن عشر.

ومع أن المثل العليا الجمالية لهذا التيار من المذهب الرومانسي كانت خيالية في كثير من المناسبات، بينما كانت صورها تتميز غالباً بثنائيتها وتراجيديتها الكامنة، إلا أنها كانت تعبر -مع ذلك- عن فهم معين لتناقضات

المجتمع والاهتمام بحياة الناس، وكانت موجهة نحو المستقبل. وكان بين فناني المذهب الرومانسي: بيرون وشيلي وهيغو وساند وديلا كروا وشوبيرت وشوبان وشومان وبرليوز.

السيميولوجيا (علم الإشارة) Semiology

هي علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها وأصلها.

وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة. فالسيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بيئة الإشارات وعلاقاتها في هذا الكون، ويدرس من ثم توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية.

الشخصانية Personalism

تيار في الفلسفة انتشر في أمريكا وفرنسا.

وقد استخدم المصطلح لأول مرة في الولايات المتحدة من جانب برونون ألكوت (١٨٦٣م)، وفي فرنسا من جانب شارل رينوفييه (١٩٠١م).

وتمتاز الشخصانية:

١ - بالاعتراف بالفرد على أنه الواقع الأولي والقيمة الروحية الأسمى، أي النظر إلى الفرد على أنه العنصر الروحي الأول للوجود.

٢ - بالرابطة الوثيقة بالمذهب الإلحادي.

ففي مقابل النظرة المادية للعالم، تضع الشخصانية المفهوم القائل: إن الطبيعة هي المجمل الكلي للأرواح (الفردية)، ويحكم العدد الكبير من (الأفراد) الذين يوجدون على مستويات مختلفة من التطور ويشكلون العالم (الوجود الأسمى الله).

دعاة الشخصانية في أمريكا يربطون الشخصانية باللاهوت البروتستانتي، أما دعاتها في بريطانيا وألمانيا فإنهم لا يرتبطون ارتباطاً وثيقاً باللاهوت.

وتذهب الشخصانية إلى أن المهمة الاجتماعية الرئيسة ليست تغيير العالم، وإنما تغيير الفرد، أي دعم كماله الذاتي الروحي.

ويتزعم الشخصانية الفرنسية إيمانويل مونييه.

العدمية **Nihlism**

اصطلاح (تورجنيف)، أديب روسيا، في روايته (آباء وأبناء) (١٨٦٢م) يقصد به مذهب الشك .**والعدمية الفلسفية** مطلقة تذكر كل شيء، ونقدية تنكر قدرة العقل على بلوغ اليقين .**والعدمية الأخلاقية** تنكر القيم والظواهر الأخلاقية، وتثبت التفسير الأخلاقي فحسب، وترده إلى مصادر خارج الأخلاق، **والعدمية السياسية** مذهب سياسي اجتماعي اعتنقه (باكونين)، وكان أهم دعاته نيشاييف وتشيرتشفنسكي، وغايته القضاء على النظم السياسية القائمة.

العرقية **Racism**

الاعتقاد بأن العرق هو العامل الأكثر فاعلية في تقرير السمات والمواهب البشرية، وأن الفروق العرقية تولد امتيازاً فطرياً عند عرق بعينه، عرفها الإنسان منذ القدم، وأخذ بها كثير من الأمم، وتمثلت بخاصة في نظرة أبناء العرق الأبيض إلى أبناء العرق الأسود نظرة ازدراء بالغ.

ويرى الباحثون أن العرقية كنظرية في السلوك واسعةِ الانتشار، لم تظهر إلا في القرن التاسع عشر، الذي يعدّ عصر العرقية بمعناها العلمي، وما إن انتصف ذلك القرن حتى صارت العرقية في كثير من الأوساط العلمية الغربية حقيقة لا مراء فيها.

وسرعان ما انعكست آثار هذه الحقيقة في آثار: رديارد كبلنغ، وألفرد روزنبرغ، وأدولف هتلر، وغيرهم.

وتعدّ النازية، ومعها الصهيونية، أحد أشكال العرقية ومظاهرها في العصر الحديث.

العصبية **Asabiya**

هي رابطة الدم والدين التي تربط بين أفراد قبيلة، فيتميزون بها من سواهم من القبائل، أو بين أفراد عشيرة فيتميزون بها من سائر العشائر. وميزة العصبية أنها توحد نظرة القبيلة أو العشيرة ضمن نطاق واحد، كما أنها توحد جهود

أفراد القبيلة أو العشيرة وممارساتهم ضمن إطار واحد، وتجعلهم يتوجهون ويعملون في الاتجاه نفسه، ويفهمون الأمور من منظار واحد أيضاً.

عصر التنوير **Enlightenment Peried**

ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا وألمانيا اتجاه سياسي واجتماعي حاول ممثلوه أن يصححوا نقائص المجتمع القائم، وأن يغيروا أخلاقياته وأساليبه، وسياسته، وأسلوبه في الحياة؛ نشر آراء في الخير والعدالة والمعرفة العلمية. ويكمن في أساس التنوير الزعم المثالي بأن للوعي الدورَ الحاسم في تطور المجتمع والرغبة في نسبة الخطايا الاجتماعية إلى جهل الناس وافتقادهم ثقتهم بطبيعتهم.

ولم يكن مفكرو التنوير يضعون في اعتبارهم الدلالة الحاسمة للشروط الاقتصادية للتطور، ومن ثم لا يستطيعون كشف القوانين الموضوعية للمجتمع. وكانوا يوجهون مواعظهم إلى جميع طبقات المجتمع، ولكنهم كانوا يوجهونها في الأساس إلى أولئك الممسكين بالسلطة. وكان التنوير ينتشر في فترة الإعداد للثورات البورجوازية.

ومن مفكري التنوير فولتير، وروسو، ومونتسكيو، وهيردر، وليسنج، وشيلر، وغوته. وقد ساعد نشاطهم بقدر كبير على التغلب على نفوذ الإيديولوجية الكنسية والإقطاعية، ومناهج التفكير المدرسية (السكولائية)، ومارس التنوير تأثيراً كبيراً على تكوين النظرة العامة الاجتماعية للقرن الثامن عشر.

عصر النهضة **Renaissance**

مصطلح يطلق على فترة الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة (القرون ١٤- ١٦م) ويؤرخ لها بسقوط القسطنطينية ١٤٥٣م؛ حين نزح العلماء إلى إيطاليا، ومعهم تراث اليونان والرومان.

ويدل مصطلح عصر النهضة غالباً على التيارات الثقافية والفكرية التي بدأت في البلاد الإيطالية في القرن (١٤م)، حيث بلغت أوج ازدهارها في القرنين ١٥- ١٦م، ومن إيطاليا انتشرت النهضة إلى سائر أنحاء أوربا.

كان لهذه الحقبة تأثير واسع في الفن والعمارة، وتكوين العقل الحديث، والعودة إلى المثل العليا والأنماط الكلاسيكية. وفي هذه الفترة بدأت عملية اكتشاف أراضٍ وشعوب جديدة.

العقلانية **Rationalism**

أسلوب في التفكير والتفلسف، يقوم على العقل. وهي تعني قدرة الإنسان، في حياته اليومية وممارسته المعرفية، على المحاكمة الواعية، بعيداً -قدر الإمكان- عن تسلط المشاعر والعواطف، وعلى وزن جميع الاعتبارات لمصلحة الاختيار المعني أو ضده، وعلى السعي لتعليل أقواله وتصرفاته.

العلمانية **Secularism**

في اللاتينية تعني العالم أو الدنيا، ثم استعمل المصطلح من قبل مفكري عصر التنوير بمعنى (المصادرة الشرعية لممتلكات الكنيسة لمصلحة الدولة)، ثم تم تبسيط التعريف ليصبح (فصل الدين عن الدولة). ولقد تطور المعنى ليصبح أكثر شمولاً، فالعلمانية هي (العقيدة التي تذهب إلى أن الأخلاق لا بد من أن تكون لمصالح البشر في هذه الحياة الدنيا، واستبعاد كل الاعتبارات الأخرى المستمدة من الإيمان بالإله أو الحياة الآخرة).

والعلمنة هي تحويل المؤسسات الدينية وممتلكاتها إلى ملكية علمانية، وإلى خدمة الأمور الزمنية.

العولمة **Globalization**

العولمة أو الكوكبة هي مذهب القائلين بأن الرأسمالية هي ديانة الإنسانية، وأن النسبية الفكرية ستكون لها الغلبة على المطلقات الإيديولوجية، وأن مبدأ النسبية الثقافية هو المعول عليه، وليس مبدأ مركزية الثقافات، وأن العالم ينتقل حالياً ونهائياً من الشمولية والسلطوية إلى الديمقراطية والتعددية، وتشمله ثورة معلوماتية تنتشر في كل مكان، من شأنها إلغاء الحدود بين الدول بحيث يصبح من السهل انتقال الناس والمعلومات والسّلع على نطاق العالم كله، ويتم ذلك من خلال التفاعل بالحوار والمنافسة والمحاكاة. والعولمة هي رسملة العالم،

وتتم السيطرة عليه في ظل هيمنة دول المركز وسيادة النظام العالمي الواحد، وبذلك تتهافت الدول القومية، وتضعف فكرة السيادة الوطنية، ويؤول الأرفع ثقافة إلى صياغة ثقافية عالمية واحدة، تضمحل إلى جوارها الخصوصيات الثقافية، ويبدو أن النمط السائد هو العولمة الأمريكية، بمعنى أمركة العالم وسيادة الإيديولوجية الأمريكية على غيرها من الإيديولوجيات.

كانت بداية ظهور العولمة بنشأة اليوروماركت ودولارماركت، وإلغاء القيود المصرفية، وتحرير سعر الفائدة، وإدماج أسواق المال المحلية في الأسواق المالية والعالمية، ودخول نمط التصنيع للتصدير، وظهور اقتصاديات المشاريع الكبيرة، وانتقال رأس المال والتكنولوجيا، فتطلب ذلك استثمارات ضخمة في التعليم وتنمية الموارد البشرية والبنية التحتية.

ولا شك أن للعولمة آثارها السلبية، مما يتمثل في إضعاف الشعور بالمواطنة، وظهور ولاءات أوسع من نطاق الدولة، دونما اعتبار للحدود القومية، واختفاء الدولة القومية، والهويات العرقية، وترسيخ الانقسامات والتشرذم والتباين في الدول المختلفة، وسيادة الفوضى عالمياً، فيما يطلق عليه اسم المواطنة العالمية، والعولمة غير العالمية (Univarsalism)، التي تعني الانفتاح على العالم، وإقرار التباين بين الثقافات والحضارات.

ووسيلة العالمية الحوار بين الحضارات، أما وسيلة العولمة فهي الصدام والصراع بين الحضارات، والعولمة غزو ثقافي، واختراق للثقافات القومية، وإعدام للهوية الوطنية القومية، بينما العالمية إثراء لهذه الثقافات؛ تلاقحها حضارياً وعلمياً وتقنياً، وترسيخ للهويات. وتقوم العالمية على المساواة والندية، بينما العولمة تقوم على التبعية للهيمنة والتطبيع والغزو، وربط الناس برباط عولمي من اللاوطنية واللاقومية واللادينية واللادولة، وسيكون الخاسر الدول النامية.

الفوضوية Aanarchism

مذهب اجتماعي يشتق اسمه من لفظة إغريقية بمعنى (لا حكومة) فهو المذهب الذي يناهض قيام الحكومات، ويدعو إلى إنشاء مؤسسات اجتماعية

واقتصادية بمحض اختيار الناس وإرادتهم الحرة. ويعتبر برودون (١٨٠٦-١٨٦٥م) أول من نادى بالفوضوية، وطالب بتقويض السلطة السياسية، وإحلال تنظيمات اجتماعية تتبادل المنافع، وتقوم على الاتفاقات التعاقدية، على عكس فوضوية (شتيرن) (١٨٠٦- ١٨٥٦م) التي ترفض كل أشكال التعاون الاجتماعية، وتؤمن بالفرد وحده، فإن كان لزاماً أن يتعايش مع بقية الناس، فبشرط ألّا يفقده ذلك هويته، أما فوضوية (باكونين) فاشتهرت بمعارضتها للماركسية، ودعوتها لملكية العمال لأدوات الإنتاج، ولكنها كانت تعتمد العنف كطريق لقلب نظام الحكم واستيلاء العمال على السلطة.

فينومينولوجيا (الظاهريات) Phenomenology

مذهب (إدمون هُسرل) مؤسس منهج الظاهريات (١٨٥٩- ١٩٣٨م). ولفلسفة الظاهريات أبلغ الأثر في الفلسفة المعاصرة، وخاصة في الوجودية، لا من حيث هي نسق فلسفي، وإنما باعتبار منهجها في استخلاص الماهيات. ولا تعنى فلسفة الظاهريات بما عندنا من النظريات والآراء السابقة، وإنما تضع كل ذلك بين قوسين، وتبحث عن المعطيات بغض النظر عن وجودها، وترد الوقائع الجزئية إلى الماهية الكلية، وتميز بين الواقعي واللاواقعي، وترد المعطيات في الشعور إلى ظواهر متعالية، كالشعور المحض.

والظاهرية من الكلمتين اليونانيتين: (phanomenon) التي تعني يظهر ويخرج إلى النور، و(Logos) التي تعني القول، وهو ظهور للمعنى الخفي بحروف منطوقة، فالفينومينولوجية إذن هي علم ما يُظهر ذاته، ومنهجها هو المنهج الذي يجعلنا نرى الظاهرة، والبنى الداخلية لها، والمتعلقة بها، والتي كانت خافية علينا ولم يكن لها ظهور سافر من قبل.

القومية Nationalism

مبدأ إيديولوجي وسياسي ينعكس في أفكار وتصوراتٍ تجعل من حبّ الوطن القيمة الاجتماعية الأساسية، وتعمل على زيادة ولاء الفرد للوطن. تنطوي القومية على الشعور بالمصير والأهداف والمسؤوليات المشتركة لجميع المواطنين.

الليبرالية، التحررية، المذهب الفردي Liberalism

التحررية الاقتصادية تؤكد الحرية الفردية، وتقوم على المنافسة الحرة، أي ترك الأفراد يعملون ويربحون كما يريدون، وفي ذلك النفع الخاص الفردي يتحقق النفع العام.

وقد نشأت التحررية وتوسعت مع نشأة الرأسمالية، للتعبير عن الحرية الفردية. والتحررية السياسية نظام سياسي يقوم على أساس قيام الدولة بالوظائف الضرورية في حياة المجتمع، وترك نواحي النشاط الأخرى للحافز الفردي. كما تتميز الدولة التي تتبع هذا النظام بقيامها بوظيفة الحكم بين مختلف الفئات، وبالمحافظة على النظام.

ما بعد الحداثة Post Modernism

إن فلسفات ما بعد الحداثة ظهرت بعد ظهور الفلسفة البنيوية وسقوطها، وهي تحمل رؤية فلسفية عامة، ويجب ملاحظة أن اصطلاح ما بعد الحداثة يكتسب أبعاداً مختلفة بانتقاله من مجال إلى مجال آخر، فمعنى ما بعد الحداثة في عالم الهندسة المعمارية يختلف، من بعض الوجوه، عن معناه في مجال النقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية.

والمشروع التحديثي الغربي بدأ يتحقق تدريجياً ليمر من عصر التحديث إلى عصر الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

والمشروع ما بعد الحداثي بهذا المعنى هو السحق النهائي لمشروع الحداثة في محاولته القضاء على خرافة الميتافيزيقا، وعلى أوهام الفلسفة الإنسانية الهيومانية.

ويرى فلاسفة ما بعد الحداثة أن اللغة ليست أداة لمعرفة الحقيقة، وإنما هي أداة إنتاجها، فثمة أسبقية للغة على الواقع، ولذا فإن النموذج المهيمن هنا هو النموذج اللغوي.

وما بعد الحداثة هو عالم صيرورة كاملة، كل الأمور فيه متغيرة، ولذا لا يمكن أن يوجد فيه هدف أو غاية. وقد حلت ما بعد الحداثة مشكلة غياب

الهدف والغاية والمعنى؛ بقبول التبعثر باعتباره أمراً نهائياً طبيعياً، وتعبيراً عن التعددية والنسبية والانفتاح، وقبلت التغيُّر الكامل والدائم.

المادية **Materialism**

تقابل المثالية (idealism)، وتقول: إن الأصل في الموجودات هو المادة، وكان ديمقريطس، وأبيقور، ولوكريتوس يذهبون إلى أن كل شيء موجود هو من الذرات، وأنه لا يفنى، وإنما يتحلل إلى ذرات تنتشر في الكون، وتستقل في الخلاء، وتتحد لتصنع الموجودات تحت ظروف معينة، والكون عند لامتري، وهولباخ، وهلفيسيوس، يتألف من أجسام مادية وفقاً لقوانين موضوعية ضرورية، حتى الزمان والمكان فإنهما أحوال للمادة، وكذلك الفكر الإنساني قوامه البناء الجسماني للأشخاص، وما تباينهم إلا لتباين أجسامهم وظروفهم المادية، وتطورت الفلسفة المادية إلى المادية العلمية، ثم المادية التاريخية في الماركسية.

المعلوماتية، علم المعلومات **Informatics**

دراسة الطرائق المستخدمة في نشر المعلومات وحفظها، والآليات التي تيسر هذا النشر والحفظ بغية تطبيق التقنيات التي يقوم عليها ذلك كله في مختلف الميادين العلمية والإدارية والصناعية والتجارية والاجتماعية وغيرها.

والمعلوماتية ترتبط أشد الارتباط باستخدام الحاسبات الإلكترونية وما إليها، وهي علم حديث نشأ وتطور بعد الحرب العالمية الثانية.

الميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة، أو الغيب) **Metaphysics**

علم ما وراء الطبيعة، وهي تدرس المبادئ العليا لكل ما هو موجود، والتي لا تبلغها الحواس، ولا يستوعبها إلا العقل المتأمل. لكن في العصر الحديث فهمت الميتافيزيقا على أنها منهج غير جدلي في التفكير، نظراً لما تتميز به من أحادية الجانب وذاتية في المعرفة.

النفعية Utalitarianism

نظرية أخلاقية تعتبر فائدة فعل ما معياراً لأخلاقيته، أسسها (بنتام) الذي صاغ مبدأها الأساسي القائل بأن "السعادة الكبرى لأكبر عدد" تتحقق بإرضاء اهتماماتهم الفردية. ويمكن حساب أخلاقية فعل ما حساباً رياضياً باعتبارهما رصيد اللذة والألم الناتج عن هذا الفعل، وقد أدخل (جون ستيورات ميل) على المذهب المنفعي مبدأ اللذة الجسمية. كذلك يحدد المذهب النفعي فهم وظائف الدولة والقانون.

وقد أدى تطبيق مبدأ النفعية على نظرية المعرفة إلى ظهور الذرائعية.

نهاية التاريخ End Of History

عبارة تعني أن التاريخ بكل ما يحويه من تراكيب، وصيرورة، سيصل إلى نهايته في لحظة ما، فيصبح سكونياً تماماً خالياً من التدافع والصراعات، إذ إن كل شيء سيُرد إلى مبدأ عام واحد يفسر كل شيء، وسيسيطر الإنسان سيطرة كاملة على بيئته وعلى نفسه، وسيجد حلولاً نهائية حاسمة لكل مشاكله وآلامه.

وهذا المصطلح ينتمي إلى عائلة من المصطلحات التي تصف بعض جوانب منظومة الحداثة الغربية، والتي تعني انتهاء شيء ما والقضاء عليه، وغالباً ما يكون هذا الشيء هو الجوهر الإنساني، كما ظهر متعيناً في التاريخ.

استخدم هذا المصطلح (نهاية التاريخ) بشكل أكثر شمولية في كتاب (نهاية التاريخ) لفرنسيس فوكاياما، الذي يرى أن كلاً من هيجل وماركس كانا يريان أن التاريخ سيصل إلى نهايته حينما تصل البشرية إلى شكل من أشكال المجتمع الذي يشبع الاحتياجات الأساسية والرئيسة للبشر، فهو عند هيغل الدولة الليبرالية، وعند ماركس المجتمع الشيوعي. ولكن العالم بأسره قد وصل إلى ما يشبه الإجماع بشأن الديمقراطية الليبرالية كنظام صالح للحكم بعد أن ألحق الهزيمة بالإيديولوجيات المنافسة. وهذا يعود إلى أن الديمقراطية الليبرالية خالية من تلك التناقضات الأساسية الداخلية التي شابت أشكال الحكم السابقة.

الهيرمينوطيقا Hermeneutique

هو نظرية التأويل وممارسته، وليس هناك حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى، والحاجة إلى توضيحه وتفسيره.

كما أنها ليست منهجاً تأويلياً له صفاته وقواعده الخاصة، أو نظرية منظمة. وترجع جذورها إلى التأويلات الرمزية التي خضعت لها أشعار هومر في القرن السادس قبل الميلاد، وفي تأويلات الكتب المقدسة عند اليهود والنّصارى. لهذا كانت العملية الهيرمينوطيقية تعنى بتكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص «المقدس»، وكذلك حواشي وتفسيرات المعاني الموجودة في النص، وتحديد وجوه تطبيقاتها عملياً في الحياة.

ومنذ القرن السادس عشر أصبحت الهيرمينوطيقا تعني بصفة عامة نظرية التأويل، التي تعني تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة، بما في ذلك النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية. وأصبح البحث عن نظرية تعنى بتأسيس المعنى وإدراكه ضرورة ملحة، حدت بفريدريك شلايرماخر في عام ١٨١٩م إلى الشروع في تأسيس نظرية «فن» أو «صيغة إدراك» النصوص عموماً، ثم جاء الفيلسوف فيلهيلم ديلثاي وتبنى هذا الفكر، وقدم الهيرمينوطيقا على أنها أساس تحليل وتأويل أشكال الكتابة في (العلوم الإنسانية)، باعتبارها تختلف عن العلوم الطبيعية؛ فهو يرى أن الأخيرة تهدف فقط إلى «شرح الظاهرة»، معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة، بينما تهدف الهيرمينوطيقا إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك والفهم؛ لكون هذه العلوم (الإنسانية) تجسد طرائق التعامل مع (التجربة المعاشة) المادية الزمانية. ثم جاء هيرش وغادامير ليطورا مفهوم الهيرمينوطيقا.

ومهما يكن من أمر فإن الهيرمينوطيقا عبر تاريخها لم تمتلك أرضية خاصة بها، وإنما تابعت المعنى وإدراكه حيثما حل. ففيما يخص النقد الأدبي عند من تبنوا منهجيتها ونتائجها، فقد ركزت الهيرمينوطيقا على

المؤلف كمصدر للمعنى، وهذا ما تبناه النقاد التقليديون وفلاسفة اللغة من غير أنصار ما بعد البنيوية. لكن فرضية تحكم المؤلف بالمعنى تعرضت إلى نقلة عنيفة عند هيرش وغادامير، حيث أرست المعنى على النص أو القارئ أو على الاثنين معاً، وألغت دور المؤلف. ونجد هذا الاتجاه عند معظم ممارسي النظريات الحديثة التي دعت إلى إقصاء المؤلف ونفيه لنظرية الاستقبال والتفكيك وغيرها.

مستخلص

تحدث الدكتور عفيف بهنسي في **القسم الأول** من الحوارية عن الصورة الفنية حاملة للفكر وسبيلاً للمعرفة الموضوعية عن طريق ما تقترحه من رموز ودلالات.

عرَّف بعناصر العمل الفني والمدارس الفنية والنقدية الجديدة، كما بحث في المدرسة النقدية التشكيلية التي تتبنى علم الدلالة في تأويل النصوص والأعمال الفنية،كما وضح كيف قرأت المدرسة التأويلية الأعمال الفنية بشكل مخالف للمدارس الأخرى. وبيّن مساهمة العرب في ما يتعلق بالخط العربي والرقش والتصميم الهندسي الإسلامي، وعرف بالفكر النقدي العربي من خلال آراء ابن عربي وأبي حيان التوحيدي.

وفي حديثه عن الفكر الفني الحداثي بيّن مدى تأثر الفكر العربي به وأخذه عنه،وتشكيل تيارات نخبوية تهتم بالهوية العربية،وتنهل من التراث معيناً على تكوين توجهات فنية جديدة.

هذه التحولات الفنية المعاصرة استلهمت من التقنيات مؤثرات توظفها في إغناء الصورة والمعمار العربي، وتحسين المخرجات البصرية والصوتية.

في القسم الثاني تحدث الدكتور محمد بن حمودة عن التصوير في الوطن العربي وتأثر الفنانين التشكيليين العرب بالنزعات الغربية الحديثة من رمزية وتأثيرية وسريالية وتكعيبية و تجريدية ، وبيّن كيف حدث العبور من أدب القوة إلى أدب المعرفة، وهو ما شكلّ علاقة فارقة بين الحضارة الغربية وباقي شعوب العالم.ثم عرج على المدرسة الرومانسية وبيّن كيف دشنت مرحلة تداخل المرجعيات، وكيف امتدت خارج أوربا لتصل للعالم الآخر.

وعن محاولة فهم المعاصرة الفنية العربية يرى المؤلف أن النقد الفني العربي لم يتوقف كفاية لتقويم دلالات المنعطف الانطباعي وتبعاته،كما أن التصوير العربي انفتح على التصوير العالمي واشترك معه في تحقيق أولوية القيمة الثقافية، وتحرير التصوير من رقابة القصد المسبق، ثم تحدث عن النقد الفني والصورة الفنية بحسب رولان بارت، وعرف بتجارب عدد من الفنانين العرب مثل شاكر حسن آل سعيد، وفاتح المدرس،وعالج قضايا مختلفة أخرى مثل الأدب والميديا،وثقافة الصورة والعلمانية.

Abstract

In the first section of the dialogue, Dr. Afif Bahnasi talks about the artistic picture as a carrier of thought and a path for objective knowledge by means of the symbols and indications it proposes.

He, *first*, acquaints with the elements of the work of art and the new artistic and critical schools; *second*, he discusses the critical plastic school which adopts semantics for the interpretation of texts and works of art; *third*, he explains how the interpretative school read the works of art in a way different from that of other schools; *fourth*, he states the Arabs' contribution in respect of Arabic calligraphy and Islamic variegation and architectural design; and, *five*, he acquaints with the Arabic critical thought through Ibn Arabi's and Abu Hayyan al-Tawhidi's views.

He talks about the technical postmodern thought, stating how the Arabic thought was affected by it and derived from it, and the formation of elitist currents that are concerned with the Arab identity, and seeks assistance from the heritage for the formation of new artistic trends.

These transformations of modern art have derived effective matters from the techniques to employ them in enriching the Arabic picture and architecture and improve the visual and audio outputs.

In the second section, Dr. Muhammad Ibn Hammudah talks about figuration in the Arab world and how the Arab plastic artists were influenced by the Western modern trends of symbolism, impressionism, surrealism, cubism and abstractionism. He elucidates how things passed from the literature of power to that of knowledge, which led to an explicit relationship between the Western civilization and the rest of the peoples of the world. Then he deals with the romantic school and mentions how the phase of overlapping references was established, and how it spread outside Europe to reach the other parts of the world.

Concerning the attempt to understand the Arab artistic modernism, the writer believes that the Arab artistic criticism did not stop adequaely to realize estimation of the indications and consequences of the impressionistic turning point. On the other hand, Arabic figuration got open to the global figuration and participated with it in achieving the priority of the cultural value and releasing figuration from the control of a preceding intention, and then he talks about the artistic criticism and artistic image in accordance with Roland Barthes. He also acquaints with the experience of a number of Arab artists, such as Shakir Hasan al-Sa'id and Fateh al-Mudarris, and addresses other various issues, such as literature, media, the culture of the image and secularism.